هبات الفقدان

حركة الخيال والبنى القصائدية

في تجربة الشاعر العراقي

سلمان داود محمد

الناشر



رئيس مجلس الإدارة

أسامة إبراهيم

المدير التنفيذي

سماح الجمال

إشراف فني

أحمد جابر

تصميم الغلاف

مصطفى الدناصوري

التصميم الداخلي

محمد عبدالفتاح

دار النخبة

٣٣ شارع السنترال - الحي الأول -

مدينة الشيخ زايد - الجيزة - مصر

تليفون: 00202 - 38511969

002 - 01288688875

E-mail: alnokhoba@gmail.com

هبــات الفقـدان

حركة الخيال والبنى القصائدية في تجربة الشاعر العراقي سلمان داود محمد

تأليف: علاء حمد

عدد الصفحات: ٥٦٨

الطبعة الأولى

١٤٣٨ هـ - ٢٠١٧ م

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية: 2017/14597

ISBN: 978 - 977- 6580- 93- 0

هبــــات الفقـــدان

حركة الخيال والبنى القصائدية

في تجربة الشاعر العراقي سلمان داود محمد

علاء حمد

النخبة ٢٠١٧

الإهـــــداء



إلى سلمان داود محمد

قلت لك مرةً

سنُصَاب بقصيدة

وكان وجهي منشغلًا بالتجاعيد،

والحديقة البلاستيكية

فلاحها أقام الفأس

وأدى صلاة الغدر.

قلت لك مرةً

إن البداوة

ينقصها الترحال.

***

قال لي: لا تحزن يا صديقي

نذهب إلى الموت سواء

علاء حمد

إلى: علاء حمد؛ طبعاً!

وافترقنا.

أنت بأقصاك؛ ركضت نحو الأقاصي وأنا من غير أقصى، ذهبت في نزهة إلى الحرب. لكل منا قتيله: قتيلك وطن يتنكر بزي قصيدة، وقتيلي جمهورك الوحيد. كنت تشرح للعابرين غربتك فطلبوا اللجوء إلى ضياعك. وكنت أدعو بنات الأفكار أن تعود إلى البيت، فالعالم ليل والحارس سكران.

لا رجاء في المُرْتَجى ولا في الأطالس الصماء ماء، فمنذ صبانا وحتى الله و(الباب الشرقي) بلا باب، على من نطرق إذن في لجة التيه، ومن سيقول لنا (ادخل) سوى فندق مائي اسمه (دجلة) مخصص لإيواء الغرقى وزرازير على أهبة الشواء (على فكرة؛ السماء منقلة من شدة القصف!).

وافترقنا.

أنت هناك الآن تصنع من قمصانك الخرائط، وأنا هنا أثبتها بالشوك على الجدران كي لا تهرب البلاد من البيوت، فتعال نموت.

سلمان داود محمد

المقدمة

إنّ الدارس للنقد هي أعلى مرحلة يصل إليها الناقد، وهي المرحلة الأكاديمية، أما الناقد فهو في رحلته النقدية كي يضع أقدامه على عتبة النصوص لعرضها.. مثلا لقراءتها والدخول إلى عوالمها النصية بالاعتماد على دراساته ومخاتلاته الفنية، والدراسات بشكلها التفصيلي، والاعتماد على مدارس ومناهج ذات النفوذ المتقن، هذا يعني أننا قد توصلنا إلى مراحل تواصلية من الدراسات النظرية والتطبيقية، وليس بعدها إلا نظرية الشعر، والتي من الممكن جدًا استخلاص الكثير منها ضمن الدراسات النقدية.

عملت مع الكتاب تقريبًا السنة والنصف مع توفير المصادر المعتمدة في الدراسات النقدية؛ والتي كانت لها بياناتها الاستقرائية في البحث والكتابة بتجربة الشاعر العراقي سلمان داود محمد الشعرية، وهي تجربة غنية ورحلة شاقة، واستطعت أن أحاوره عدة مرات، وأستخلص منه الكثير من المعارف الشعرية التي كان يعتمدها في كتابة النص الشعري، وهي ليست بالعملية السهلة والدخول إلى من مثل هذه التجربة والتي عمقها الكثير من المعاناة ورحلة العمر في الشعرية.

لقد اعتمدت على الدلالة الفلسفية في التفكيك والمناهج المعتمدة زائدًا الرحلة الخيالية في القصيدة الحديثة وفعالية حركة الخيال وتأثيرها على القصائدية.

إن النقد الأدبي عمومًا والشعري خصوصًا، لم يكن بعيدًا عن صنع الكثير من الابتكارات والرؤى الخارجة عن المصادر المعتمدة، وهي حقول فيها من الجمالية النصيب الأوفر، وذلك بما تتطلبه الشعرية من جمالية ولغة وانزياحات وصور شعرية امتدادية وأخرى حسية، وكذلك عنصر الدهشة والصدمة الشعرية، والتي لها الشأن الكبير في احتواء القصائدية والاشتغال تحت خيمتها.

الاعتماد على النظريات العالمية وذلك لأن هذه النظريات تتصف بالشمولية والتعميمية، وتنتسب إلى عنصرها التكويني، بدايةً من رحلة الخيال التي تمثلت بنظرية الخيال لدى الناقد الإنجليزي كولردج (Coleridge)، والنظرية التعبيرية عند الإيطالي بندتو كروتشه (Croce)، وانتهاءً أو ليس انتهاءً بالمناهج النقدية الحديثة التي شكلت في مجموعها ومن خلال إفادتها مما سبقها من كتب ومعاينات وملفات وكذلك متابعة النقد والنقد الحديث.

إن المناهج النقدية تبقى حيةً ولن تُتَوَفَّى ولن تنتهي بالمعنى الحقيقي للانتهاء، ولكن من الممكن جدًّا أن تُتَجاوز، ولكنها تبقى جزءًا من تاريخ الحقبة النقدية وفعاليتها في الدراسة والمتابعة، والتراكم المعرفي في الصيرورة والديمومة يسهم في التراكم النقدي وله الدور الأسمى في تطور النظرية النقدية.

إن النظريات لا تتقولب، ولم تبق جامدةً لتأخذ من نفسها الشيء العام دون حراك وتطورات تطرأ عليها، فمثلًا في البنيوية (Structuralism)، كتب فيها العديد من النقاد وجرى تطويرها والعمل بها، وتحولت إلى مناهج واتجاهات جديدة وكذلك استراتيجيات في القراءة والمتابعة، والإجراء النقدي هو الذي يحدد خصوصيات هذه النظريات.

تنهض النظريات عادةً على أسس فكرية وخلفيات فلسفية وجمالية وكذلك مرجعيات معرفية، وهي قائمة على النظرية النقدية وملازمتها في البحث والتنقيب عن الأحسن دائمًا.

وفي نهاية ما قدمته أتمنى من القارئ أن يستفيد بما قدمناه من جهد كبير وموازٍ للطبيعة النقدية في العراق أو باقي دولنا العربية، وقد وضعت بعض القصائد من المجاميع الشعرية لكي تساعد المتتبع والمتلقي على مراجعة بعض ما كتبه الشاعر العراقي سلمان داود محمد، فقد ارتأيت بأن المرء الذي يعيش في مصر مثلًا من الصعوبة عليه الحصول على الأعمال الشعرية للشاعر وكذلك في بلداننا العربية الأخرى.

وأعتقد من مثل هذه التجارب أنها جديدة على القارئ والمتتبع أن يعثر على بعض النصوص في نفس الكتاب النقدي.

وأقول من الله التسهيل مع هذه الرحلة الطويلة.

مدخل: اجتياح الحواس عبر مراوغة اللغة

سلمان داود محمد، الشاعر الذي يعرف كيف يدخل إلى الحواس الإنسانية، مستخدمًا أدوات شعرية في ذهنيته وتجربته الشعرية، وهو ليس ابن الحياة فقط، وإنما جالت نظرته في زوايا الحياة الغامضة، ليقدم لنا تجربةً ذات نكهة خاصة، لا يتحلى بها الآخر مهما كانت واعتلت أدوات الشعر لدى الغير.

لقد استعمل الشاعر سلمان داود محمد ألفاظه استعمالًا إبداعًيا يعتمد على مراوغة اللغة من خلال إعطاء هذه الألفاظ دلالات جديدة عن طريق تجاوزها وتوزيعها داخل النص، فأفاد في تشاكل الجمل فيما بينها لتحقيق التواصل من خلال العلائق الإسنادية التي أوجدها الشاعر، لأن اللفظ قد يحمل أكثر من دلالة لعدم ارتباطه بسياق واحد، وهو ها هنا مرتبط بالسياق الذي أورده في الجمل الشعرية، ليختار إلينا من دون عجل، مكوناته وبراهينه ما بين العلامات والتي سنتطرق إليها بشكل تفصيلي.

ويكشف هذا العمل عن حسن تصرف في الأداء الفني للغة.

يعمل الشاعر بتنسيق مكوناته الإدارية للقصيدة، وهو يطرق باب العنونة (كما سماها الفرنسيون) ويُعَد العنوان بوصفه التاج الأعلى، والذي نضعه عادةً في قمة القصيدة كي يملك المفتاح للدخول من الباب الشرعي للقصيدة، وهناك يجري التفاوض عليه من ضمن وعي النص والتعرف على مفاصله، فإنه والوصف هذا يُعَد جسرًا للتواصل مع النص الكبير أو مفتاحًا له.

وإذ يُنْظَر للعنوان هكذا فإنه لا بد من التفرقة بين العنوان الذي يُعَد مدخلًا لنصوص عدة، والعنوان الذي يكون لنص واحد، فالعنوان الأول يجمع النصوص ويشير إليها ويحددها بإشارته، فهو عندما يتقدم في المجموعة الشعرية فإنه يحاول أن يطوق جميع نصوص هذه

المجموعة ليبوح بها عبر نصه المصغر سواء كان هذا النص / العنوان / واضح الدلالة (تقريريًّا) أو أنه ينطوي على ميتالغوية يشترك القارئ في تأويله.

وهي مسؤولية كبيرة تقع على عاتق الباحث في اختيار مدخل أو موجه أو تاج للنص، في حين يبدو الأمر على غير ذلك في عنوان النص الشعري الواحد، إذ أن الفكرة تكون واضحةً وواحدةً مما يستدعي مدخلًا واضًحا واحدًا، وهذا لا يُعَد حكم قيمة على الشعر العراقي الحديث بأجمعه، بل هو نظرة للعنوان في الأعم الأغلب.

وللتبصر أكثر يمكن متابعة عنوان النص الشعري على مرحلتين: مرحلة العنوان الذي توجه الشاعر في أعلى الورقة، ومرحلة العنوان وأنت تبحر ما بين في القصائدية وعلاقاتها السيمولوجية بالعنونة.

كما أنه لا بد للحرف العربي بالمقابل أن يطبع الإنسان العربي على مر العصور بطابعه الثقافي الخاص: ترهيفًا لأحاسيسه الحسية وتأجيجًا لمشاعره الشعرية، وتهذيبًا رفيعًا لذوقه الأدبي، وتنميةً راقيةً لملكاته العقلية ليتحول الإنسان العربي من دوام الوظيفة وضجيج المدينة إلى كائن حي يعني بمفاتيح الآلة الثقافية والتي تغلغلت أصداؤها في بنيته النفسية وتكويناته الذهنية لتنجب إلينا آلةً جديدةً مداها وأقصاها الحروف التي يعتمدها وتوليدها وتركيباتها، وهنا أعني القصدية الشعرية، والتي تُولَد بين المجتمع، لتعكس لنا القاسم المشترك الأعظم في فن النظم.

إن السيميائية تشتغل على المظاهر البديعية وعلى نتاجات الشاعر وهيمنته على المفردة الشعرية بوصفها علامات دالة ومقصودة إبداعيًّا، لا على أنها محسنات فارغة أو زخارف باهتة يُؤْتَى بها لغرض تحسين الكلام، وإنما بوصفها أساسًا دلاليًّا مقصودًا يعمد إليه المتكلم لأداء معانٍ ضمنية وإيحائية مؤثرة في المتلقي.

ولكن هذا المنهج على ما يقدمه من آليات في الاشتغال، إلا أنه لا يستطيع بمفرده أن يحيط بالبديع ومباحثه المعقدة التي لا تتضح دلالتها من استجلاء النص وحده من دون

النظر إلى أثر هذه المباحث في متلقي النص والمقام الذي قِيلت فيه، ولذلك فهو بحاجة إلى تعاضد الأسلوبية التي تنظر إلى البديع من زاوية المتلقي.

وهذا يعني أن الأسلوبية تنظر إلى البديع بوصفه أسلوبا أدبيًّا جماليًّا يمكن النظر إليه من زاوية المتلقي لأننا إزاء دراسة في البديع، ونعلم أن التحسين والجمال ليس صفةً في الأشياء أو في الأعمال الفنية بل هو عبارة عن تجربة شعورية يمر بها السامع أو المتلقي، ولما كانت مباحث البديع يُقْصَد بها التأثير في المتلقي بالدرجة الأساس احتجنا إلى عرض المقاربة الأسلوبية التي تتصل بالمتلقي بوصف الأسلوب مثيرًا له، وتنعقد العلاقة بينهما ويحدث تأثيره المطلوب من خلال التفاعل بينهما.

إن ملاحقة الحروف للشاعر كشاعر مثل الشاعر العراقي سلمان داود محمد هي ليست بالفطرة كما هي مرمية عبر الطرقات، وإنما نبعت من روحية جياشة عمدت إلى الإبحار في الشعرية العربية ومكوناتها، لذلك تكونت لدينا البصيرة الواعية والمنفردة وكيفية الانتماء إلى المفردة الشعرية وتسخيرها للحدث والبيئة التي ينتمي إليها الشاعر.

لدينا التطابق ولدينا التجانس وما أنا عليه من دراسة لنصوص الشاعر العراقي سلمان داود محمد، فليس من الضرورة أن تتطابق الأحداث مع فكر الشاعر وهو ينقل الحدث بشكله الشعري على البياضات الشاسعة، ولكن تجانس الحدث الشعري من مهام الشاعر وكيفية اشتغال بصيرته نحو ذلك، وهذا جزء من الأسلوبية وكيفية العمل مع الدلالات والجمل التي يرويها بماء الشعر في خلاصة النص وبثه للمتلقي. فالقراءة الشعرية هي قراءة جناس من خلال المحور والتفاصيل الشعرية الأخرى،.فالمعنى المختفي من حسية الشاعر نفسه، وقد يكون عميقًا، وهو الذي يشكل لدينا المحور في تسييس القصيدة وكذلك ما يرسمه الشاعر من مشاهد عديدة قد تنوب عن معنى المعنى في اتخاذ الحدث الشعري بوصلة لبصيرته الشعرية ومدى تقبلها ضمن الذاكرة. مالذي يحرك رسالة الشاعر الدلالية وهو الناشد الوحيد ما بين النص والذات؟

إن محرك النص هو التأثيرات الضاغطة والتي تعني اللغة الشعرية ومدى استيعابها (وإن كان بشكلها المبسط)، فالنزول مع النص الشعري هو النزول إلى فكر الشاعر، وإن الفصل ما بين لغة الأثر الشعرية هو الذي يحدد نوعيته، وألا يكون بمعزل تام عن الآخر الذي يشارك الذات الشاعرة في عملية الخلق.

(هكذا يتناظر مجال الأسلوبية بحقل دلالي واسع يستقطب مفهومًا ثلاثيًّا قائمًا على الجمالية والأدبية والوظيفية/ ص٤٥ - كتاب الأسلوبية والأسلوب للدكتور عبد السلام المسدي).

ومظهر الأسلوبية لا يظهر من فراغات يعتمدها الشاعر، وإنما تحمل معها تجربةً عميقةً، لذلك تنحي اللغة البصرية للذاكرة التي احتفظت بهذه الأسلوبية لعكسها بشكلها المتفاعل مع الجملة الشعرية. فهناك محركات أساسية في الأسلوبية ومدى اكتشاف المفردات غير المكررة في القصيدة الواحدة، وكذلك عمق حركة الخيال ومدى تجانسه مع الشطر الشعري، لينهض بشكل فعال مع المضمون المُرَاد طرحه، فالمحرك للأسلوبية هو الأثر الأدبي على محور الروابط بين الصياغة التعبيرية -وهو الجانب الفيزيائي من الحدث اللساني- والخلفية الدلالية التي تمثل الجانب التجريدي المحض.

إن تجربة الشاعر سلمان داود محمد الشعرية لها ارتباطها في الحياة اليومية من جهة ولها تلك المحسوسات المتراكمة في ذهنيته من جهة أخرى، ولكن يبقى الشاعر عبر تجربته الشعرية يختلف كل الاختلاف مع النظام العام للشعر، لذلك ومن خلال علاقتي بالشاعر، صفقته على جهة رصيفية تليق وما قدمه هذا الشاعر العراقي النبيل.

دائمًا ألاحق الشاعر سلمان عبر بوابته الشعرية المفتوحة، والتي كانت خير عون لي لمطاردة تلك التكوينات للمفرداتية التي يعتمدها، حيث تحتكم كل مفردة منها على نوع من الوجع مع الحياة التي يمر بها محددًا الأفكار وسياقات التعبير لاشتراطها، فيأتي الموضوع شعرًا على شكل لوحة فنان، لذلك لا يستجيب إلا لمتطلبات الوعي اللغوي، لأنه من خلال ذلك يقدم لنا الشاعر فطنته الشعرية وأوجاعه الذاتية وأوجاع الآخرين والطاقة التي يختزنها على مدار الأعوام من تجربته.

ولا أقصد من وراء هذه الملاحقة الجدلية أن أصل إلى يقين بوجود تغاير وتقاطع بين شخصية الشاعر سلمان كشاعر وحضوره كمواطن؛ أراد من خلال مواطنته أن يقدم بصمة يذكرها لنا التأريخ الحاضر والمستقبلي.

إن الذي أدى إلى نشأة الحالات الجديدة في الشعرية العربية، وهو تغيير القيم الحياتية وتجددها. ذلك أن المجتمع يمر بحالات هدم وبناء في الوقت نفسه، حالة هدم لقيم قديمة لم تعد صالحةً لمسايرة الواقع الجديد، وحالة بناء لقيم جديدة لمواكبة الواقع الجديد وتلبية متطلباته.

فالشاعر الحديث ابن الجمالية وهي النظرية الأكثر حضورًا في وقتنا الحاضر مع نظرة سيرالية تزركش المنتوج الشعري، فالحداثة لن تبقى في مكانها، ومحصورةً في كهفها، وإلا لم تسم حداثةً، لذلك كان للمدارس الشعرية التي ظهرت في الغرب الدور الفعال في التأثير على المدارس العربية، وترجمة ذلك من مآخذ الشاعر الحديثة وكيفية رؤيته للحدث الشعري وتفاعل الذاكرة بشكل يناسب التطورات في المجتمع.

فالنظرية الثانية التي يتكئ الشاعر عليها نقل الحدث من المجتمع (إما بشكله اليومي أو بإدراكه، وما سيحدث حسب رؤيته البصرية وتحلله)، والقائم على هذه النظريات هو شدة الملاحظة والغوص في التوسعات المعارفية للشعرية، أي الاطلاع على الحداثة وما بعدها، والسعي دائمًا على إيجاد الجديد الجديد.

والعامل الآخر الذي يؤثر في الشعرية هو اللغة، وبما أن اللغة العربية تحوي على الكثير من المفردات، فما هو المانع من تسخير تلك المفردات والنظر إليها ضمن المنطق الفلسفي للحياة؟

(لغة الشعر المعاصر إذن؛ لغة تتجسم في الوجود وتتحد به. ولا عبرة بالنماذج الشعرية الرديئة أو غير الناضجة التي تصادفنا في بعض قصائد هذا الشعر، فالقدرة على خلق مثل هذه اللغة تتفاوت بين الشعراء، ولا يتكون للشاعر مصطلحه الشعري إلا بعد

الكثير من المعاناة والمثابرة/ ص١٨٤ - الشعر العربي المعاصر - الدكتور عز الدين إسماعيل، دار العودة - بيروت).

ومن هنا تبرز إلى الوجود مؤسستان: مؤسسة الحفاظ على القديم ومؤسسة لتهديم القيم الأولى وتفجير أخرى جديدة. وهذا ما يؤدي إلى صراع بين المؤسستين، وهذا ما يعرف في تاريخنا الأدبي بالصراع بين القديم والمحدث، وهو صراع أزلي، ومستمر باستمرار الحياة.

لقد كان الصراع في السابق على المستوى الشعري، ثم انتقل الأمر إلى الدارسين، فصار كل حد من الفريقين يزعم أن شعر من يناصر أحسن وأفضل من شعر غيره، فظهرت الخصومات بينهما. وكان لهذه المنازعات فضل كبير في خلق دراسات قيمة، سواءً عن الشعر القديم أم عن الشعر المحدث. وهذه الدراسات كانت سببًا في ظهور الشعرية العربية الجديدة، إذ كان على المتعصب للقديم أن يشرح للجمهور ما يعتمد به حتى يقربه إليه، وكان على المتعصب للمحدث أن يشرح ويوضح المعنى الجديد للشعر، وما مميزاته، حتى يدنو من الجمهور.

وليكن ضمن هذه الظاهرة الجديدة للشعرية العربية وأحد مقتنيها الشاعر العراقي سلمان داود محمد، لقد وجد المتتبع للشعر الحديث فيما يبدو متعةً فنيةً في القيام بعمله، ولا ننسى غايته من وراء المتابعة، والتي كانت في أغلب الأحيان محاولةً منه للخوض في معاني الشعر، ثم تقريب هذه المعاني إلى ذهن المستمع أو القارئ، وهو في عمله هذا، كان يصدر أحكامًا تنبع من مفهومه الخاص للشعر، وبمعنى آخر: كان في أثناء شرحه يقوم بدراسة هذا الشعر بناءً على موقف سابق له منه. وكان مثل هذه الدراسة ينبع من رافدين:

١- **الذوق العام**: وهو عنصر أساس من عناصر تقويم أيِّ فن إنساني، إذ «يجد السامع أو القارئ في بعض الأساليب من رنين الكلمات وجرسها أو التئام حروفها وقوة معانيها وفخامتها وروعة خيالها ما لا يجده في بعضها الآخر، فيفضل الأولى على الثانية دون أن يبحث عن علة لذلك الحكم»، ومن هنا نرسم المسافة بشكلها الفطري للوصول

إلى منظومة شعرية، أراد منها الشاعر إلى عدم عدمية الأشياء، بل اتخاذها مصدرًا له في تحكيم الحياة، وهذا ما سوف ندرسه في قصائد الشاعر العراقي سلمان داود محمد، حيث تمثل المسافة لديه هو ترك البياضات، ولم يطلب من المتلقي أن يملأ البياضات، بل تبقى معلقةً في الهواء، ولكن يشاركه في تلك البياضات هي المفردة الشعرية والتي يعي الشاعر جيدًا متى يرسمها، وأية زاوية مناسبة لحضورها...

ثم؛

أرفع بصحة ليلك

أنخاب ضوء

وأشفى

من

موتي.

ص١٤٢ الأعمال الشعرية الثانية.

لأني مشتبه به،

في اعتناق أزاهيرك،

اعتقلوا الحدائق كلها

في

ثكنات

تصنيع

ال

عطور.

ص١٤٥ الأعمال الشعرية الثانية.

الكلام المنطوق يختلف عن الكلام المكتوب، لو نلاحظ في هاتين المقطوعتين الشعريتين، كيف اختصر الشاعر في المفردات وقد حافظ على الدلالات كي يعطي قوةً لنصه عند قراءته، فلو قرأنا إحدى القطعتين، لمضينا بها خلال ثوان فقط، ولكن عندما نتأملها مكتوبةً سوف نراجع حيثيات المعنى ومعنى البياضات التي تركها الشاعر إلينا، دون أي توجيه للمتلقي وكيفية العمل والتعامل مع كل قطعة من القطع التي أمامنا.

هذه الذائقة الحسية تمر لدى الشعراء باتخاذ ما يلزم من مفردات مناسبة وتوظيفها ضمن اللغة دون تصنع وإنما تهبط على ذهنية الشاعر من الخزان الشعري المتواجد في الذاكرة. **ثم/ أرفع بصحة ليلك/ أنخاب ضوء/ وأشفى/ من/ موتي**. من الحياة. من الصمت. من المطر. من. نستطيع أن ندخل بمغايرات في اللغة، هكذا يدفعنا الشاعر سلمان داود محمد من خلال التقليلية القصدية في رسائل قصائده، وهنا كانت البياضات هي إحدى الدلالات التي اعتمدها في التقليلية.

بينما اختلف في القطعة الثانية وهو يقودنا نحو مطالع أخرى، وهذه المغايرات اللغوية إن دلت تدل على اهتمام الشاعر في اعتناق مونتاج لقصائده المرسومة. **لأني مشتبه به/ في اعتناق أزاهيرك/ اعتقلوا الحدائق كلها/ في/ ثكنات/ تصنيع/ ال/ / عطور**. اعتقلوا الأمكنة كلها في ثكنات تصنيع العطور/ اعتقلوا الحدائق كلها في ثكنات تصنيع الوطن/ اعتقلوا الحدائق كلها في صدور الحسناوات، وانتشروا من جديد. لو نلاحظ كيف الشاعر يعطينا المساحة الواسعة بالتلاعب معه باللغة، فهذا يعني أنه يفتح دعوةً للجميع أن يشاركوه النص الشعري والغوص في دهاليزة الممكنة، فرؤيته للأشياء رؤية توليدية وليست جامدةً، ويُعَد هذا جزءًا من حركة للخيال والإدراك الذي يتمتع به الشاعر سلمان داود محمد.

(إن المذهب المادي قد عول تفسير علاقة التخيل بالإدراك على فكرة التداعي التي تؤول إلى تصورات ترابطية تتحرك في نطاق سيكوفيزيائي يحلل العمليات السيكولوجية/ ص١٥ - الخيال مفهوماته ووظائفه تأليف الدكتور عاطف جودة نصر).

٢ - **البصرية النافذة**: والعقل القادر على التحليل والموازنة وتحدي الظروف المهيمنة والعمل على إيجاد عقلية تتحلى بالانفتاح وعدم الانغلاق أمام الهلوسات المحيطة بالشاعر، وهنا لم يجد الصعوبة إلا الانتماء إلى نصه كي يراه من منظور ذاتي، يشتغل على إراقة الفكر والكينونة التي يشغلها في مواصلة الأحداث المجتمعية والشعرية، وإيجاد ذائقة ترضي الجميع (ولو أن هذا المنفذ من الصعوبة الولوج به)، وذلك أن الأذواق تختلف، والطباع تتفاوت، فسياق المنظومة الإنسانية تختلف مابينها، وكذلك تتفاوت درجات الوعي الشعري والطبقي، ويتفاوت وعي الذات ما بين شخص وآخر.

والشاعر مدرسة يجمع جميع الدروس، المهزوزة منها والمهزومة، وهو الإنسان الفطن على إعطاء العلاج الأوحد لبث الوعي وإقامة قاعدة إنسانية من الحياة، فاللغة التي يحملها تعني هي الحياة، يذهب بها بعيدًا ما بين الفضاء المعبى بالمشاكل دون حلول، وتأتي القصيدة عارضةً ضمن منطقها الفلسفي تلك المنافذ، والشاعر هو الذي يملك البصرية النافذة في كيفية الدخول إلى حواس الآخر، ويراوغ بلغته لأنه يملكها، وهي من ممتلكاته الخاصة، بالرغم أن اللغة هي ملك للجميع، ولكن بفطنته الوحيدة والمستوحدة وما يشغل الذهنية يمتلك تلك اللغة لأنه أوجدها لمنظومته وحده. ويقابل تلك اللغة الأشياء التي ينظر إليها، وهي مادته الخام قبل أن يدخلها إلى مخيلته والاشتغال عليها.

الأشياء ليس شعرًا، فهي المادة الخام التي يراها الشاعر، ويتخذ منها سبيلًا في تحولاتها الفيزيائية نحو الشعر، ومن الشيئية إلى الشيء وإلى المنظور البصري، ولا يمكننا أن نوصفها حالةً نثريةً مستطرقةً، وإنما هي الأمكنة التي تحوي تلك الأشياء: الأشياء بكل ألغازها وإشاراتها وكذلك دلالاتها، وهي المعكوسة في مرآة عبر اللغة التي تحملها وتحويلها إلى كلمات، والدخول إليها من خلال الفطنة: الفطنة الشعرية والتي تنجب إلينا اللغة، وتقودنا نحو ترجمة تلك الأشياء.

فالواقع الحياتي ليس جامدًا، وكذلك الشعرية ليست جامدةً، وخصوصًا إذا كانت ضمن الحداثة؛ حيث هي الخيط الطويل لمواصلة الحياة بشكله المتقلب، ولا نستطيع

أن ندرك الأشياء من دون استحداثات عامة وخاصة، وإلا أصبح الجمود طامةُ كبرى، والجمود الشعري حالةً راكدةً، والمياه الراكدة عندما تمضي فترة من الزمن عليها نشم رائحتها النتنة، ولكن الشعرية وضمن حركة الزمن، تتحرك دائمًا وهي ليست مغلقةً أبدًا، وكذلك الشاعر لا يغلق ذهنيته، وإلا يسقط بروائح لا مخرج منها، إلا بصعوبة، فمتابعة الحداثة والتماشي معها، تخلق إنسانًا من طراز جديد.

(تقوم المعرفة على نقل لغة إلى لغة. على إعادة السهل الكبير المنتظم للكلمات والأشياء. على جعل كل شيء يتكلم، أي توليد، فوق كل العلامات، الخطاب الثاني للشارح. إن خاصية المعرفة ليس في الرؤية ولا في البرهان، وإنما في التأويل/ ص٥٦ - الكلمات والأشياء لميشيل فوكو).

تأخذ قصائد الشاعر سلمان داود محمد بالتماثل الدلالي من خلال ما ينقشه من مفردات وجمل دالة، أو من خلال الدلالات الغائبة أيضًا، لم تحضر هذه الدلالات إلا من خلال تأويل الحدث الشعري، ومن خلال الصورة الواحدة التي يعتمدها لتكوين جسد القصيدة (اقتطاع الصور حالة ضعيفة تضيف إلى ضعف النص ومن الصعوبة الغوص بين لغته والتي تشكل ضعفا أيضًا). كل قصائد الشاعر وهذا ما نلمسه في الشعر الحديث يعتمد التقطيع، والتقطيع له أسبابه وسوف أتطرق إلى ذلك من خلال هذه الدراسة.

إن العلامات التي تحملها القصائد هي الرموز التي يشير بها الشاعر، فكل علامة تمثل رمزًا من الرموز لتشكل لنا منظومةً رمزيةً تقتحم جسد القصيدة من خلال الصور الشعرية التي يعتمدها من أول مفردة يتبناها إلى آخر مفردة يقف عندها، لينهي قصيدته بنقطة وهي دلالة من الدلالات يشير بها، بأن الأرض أصبحت ساكنةً.

لغة التصوير اللونية

إن وسيلة الاتصال ما بين الذات الشاعرة واللون الخارجي هي اللغة الشاعرة التي تصنع الصورة -إن كانت صورةً بصريةً وإن كانت صورةً ذهنيةً- فالتقاطات الشاعر حسب

تجربته الشعرية ودرجات وعيه وعينه النافذة نحو الأشياء وتجميع المفردات في سلة الذاكرة المستسهلة، فمختبر الابتكار، والابتكارات الجديدة هي التي تقودنا نحو التجديد دائمًا، وإلا بقينا في دائرة سهلة المنال أبوابها مفتوحة على الأفق في جميع الأزمنة، فتمثل لدينا الصورة الشعرية مثلًا معيار القيمة للإنتاج الإبداعي الشعري.

ومن النوادر من ندخل مع المشهد الشعري لنرى الشاعر يتكئ على جسد القصيدة بشكل نهائي وهو يزاوج لغته مع ذاته؛ لتخرج لنا معطرةً بروائح لا نستطيع حجبها عن الآخرين، فقيمة اللون في الشعرية هو أحد الأساسيات من أساس الجذب وهو الأكثر دوامًا، ويمثل لدينا خلاصة القيمة التي تستثير عددًا أكثر من الحواس.

والصورة -التي تتشكل بواسطة اللغة- تتطور بما تمنحه لنفسها من امتدادات توحي بها للمتلقي، وتذعن لتأويله، مما يمنحها نهوضًا أوسع لخلق التشكيل المكاني المقابل للتشكيل الزماني الذي يحدثه التأثير الموسيقي الداخلي (التنغيم) في النص، فهما -الصورة والموسيقى- وجهان يمتزجان عند الاستخدام ليشكلا وجهًا واحدًا يُسَمى «القصيدة الشعرية» وإن اختلفت وسائل الاستقبال لدى المتلقي.

إن الاختلاف في التصوير بين قصيدة وأخرى هي تعدد الألوان لدى الشاعر وذهابه إلى اللون المحبب إلى الأريحية الذاتية، ولكن البحث عن الجذر، هي مهمة المتلقي الذي يبحث عن الذائقة الشعرية أيضًا. قصيدةً دون تصوير، قصيدةً فقدت توازنها، وتبيان البديع منها وكذلك الجمالية التي تعتبر التقويم الأوحد للالتحاق في الصورة الشعرية.

لا شيء يهز المتلقي، فقانون المفردة الشعرية ثابت، والمطلوب إثباته، الجذور التي تزرع كي تنبت الأغصان وهي ترفع الورود، فمزارع الصور الشعرية هي مزارع الشاعر والذي أسسها من خلال الذهنية، وكذلك البصرية ونقل الألوان من الطبيعة إلى الذهنية، نحن أمام قانون شعري يزودنا بماهية الصورة، والتقاطها ونقلها إلى الورقة مرسومةً بألوان الفنان البنفسجية، وتميل إلى الزرقة.

(الصورة هي إنسحاب عن الحقيقة، من أجل التفاعل الأفضل معها. فلذلك فأن كل صورة ناجحة هي علاقة لقاء ناجح مع الحقيقة. وعندما تفشل إحدى الصور الشعرية فإننا قد نرى العيب فنيا وقد نراه تعارضا مع الفكرة المطروحة، أو أنها أقوى أو أخف منها/ ص١١٤ - الصورة الشعرية، سيسيل دي لويس - ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي، ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم).

فالتشويش الذهني يؤدي إلى عدم صلاحية نقل الحدث وإعطاء صورة شعرية ناعمة، تدخل الحواس وتخترق الذهنية.

صورة شعرية على شكل لوحة، تحمل معها عنوانًا هزازًا، خير من قصيدة طولها بالأمتار، ولا تدخل المخيلة، ها هي البنيوية والسيميائية وكذلك مرايا الخيال التي تقودني إلى تداخلات مع المغايرات الدائمة من خلال القصائدية للشاعر العراقي سلمان داود محمد، فمن يجعل من هذه اللوحة (الصورة الشعرية) قصيدةً؟

بالتأكيد لولا عنوانها لما كانت قصيدةً، غير أن العنوان وحده لن يؤلف لنا النص الشعري، وليس في وسع العنوان واللوحة الشعرية معًا أن يخلقا قصيدةً بمفردهما، وإذا أُعْطِي «القارئ» العنوان والنص فإنه سيستحث على خلق القصيدة وهو ليس مجبرًا بالطبع، ولكن الأدوات والإمكانيات المتاحة سيجعله يدخل مع ذهنيته بشكلها البارد.

الألوان لدى الشاعر لها أهميتها في التأليف والترجمة، فالألوان الباردة هي هدوء الشاعر في منطقة الفلاش باك وكذلك في المحسوسات التي يعتمدها بالإدراك الحسي، والألوان الحارة هي صرخة الفنان واحتجاجه على عدم الركود وعدمية الهدوء، وفي كلتا الحالتين؛ الشاعر هو الذي يزرع زهرته ويسقيها.

وللصورة الشعرية قيمتها العالية ومكانتها الفاعلة؛ لأن الشاعر ينتجها من العمق اللاشعوري -أحيانًا- ويصعد بها إلى منطقة الشعور، ويدبجها عبر مدارج أفكاره، ثم يرسلها عبر فضاء الإبداع الفني إلى مدى أوسع بعد أن يكون قد حملها بالطاقتين

(الشعورية والشعرية)، وهو واع إلى حقيقة أنها قد استمدت حيويتها، وصفاتها التعبيرية من قلب المجتمع من أجل الإنسان، فالإنسانية للإنسان والعكس صحيح.

ويدرك الشاعر تمام الإدراك أن إمكاناته الفنية على الإنتاج الإبداعي هي التي رجحت قدرته –دون سواه– على إضفاء اللمسة الشعرية على المفردات المتداولة، مما منحها بعدًا فنيًّا ودلاليًّا غير الذي تعارف الآخرون عليه، وهو بذلك يعيد صياغة المُصَاغ بمهارة أكبر، وبشكل مغاير لينتج قيمةً مغايرةً تشع منها حياة جديدة تنبض بالمتعة والإثارة، فتستجيب المشاعر المقابلة للشعور المنتج لها، وهو ما يستثير الحواس فتنطلق ردود أفعالها.

ولو دخلنا إلى هذه الدار التي يقطنها الشاعر، لوجدنا كل همسة تقودنا إلى نوايا حسنة لتأسيس قصيدة، ونحن نثمن من مثل هذه الجهود التي تتفاعل مع الحدث الحسي من جهة وما يحمله الحدث الشعري كلغة، فالحدث الحسي هو مقدرة الشاعر على اشتغالاته الحسية دون تراجع والحدث السيميائي، هو مختبر الشاعر لإيجاد العلامات والإشارات التي تقودنا إلى دلالات الحدث الحسي. ولا ريب في ذلك عند وصول المرء لأي نقطة تتحمل التأويل في نظرته للمنظور الواحد نحو القصيدة الشعرية.

ولو أمعنا النظر سيميائيًّا لوجدنا:

١- لكي نقرأ قصيدةً ما علينا أن نعرف موروثها النوعي أي ما يسميه (جيرار جينيت جامع النص arshitext وعددًا من النماذج تلك الأنواع).

٢- لا بد أن يكون المتلقي ماهرًا في فرز عناصر النص وأدواته الشعرية.منها الغائبة والحاضرة، فالمتلقي هو الشريك الوحيد مع الشاعر، ويتقبل محسوساته وإن اختلفت تلك المحسوسات حسب الذهنية والثقافة الممكنة.

وتأسيسًا على أهمية المنطقة المنتجة، وتجليات التأثير الناجم عن فاعلية المنتج تصبح «الصورة الشعرية كيانًا فنيًّا نابضًا بالحياة الإنسانية»، مما يجعلنا نتيقن أن الصورة كما هي قريبة من المخيلة هي قريبة –أيضًا– من العقل، فالصورة الفنية لا تقحم في الإبداع

من باب تحسين الشكل وطلائه ليظهر مبهجًا، وأكثر أناقةً؛ إنما لتدعيم المضمون وجعله أكثر تفاعلًا مع الذات المتلقية كما كان مع الذات المرسلة، وبهذا تؤدي الصورة مهمتها وتثري هذا الجنس الأدبي من خلال التوحد اللازم بين أغلفة الزمن وحركة المكان والذي يُسَمى بالشكل، وبين ما تحمله القصيدة من محسوسات تخترق الأحاسيس. كما تكمن أهمية الصورة في كونها تمثل إيحاء بما لم يقله الشاعر، ورمزًا لما يجب قوله، وفتحًا لمعالم فنية تستدرج المتلقي إلى رحاب النص.

وتمنح الصورة الشاعر الآلية اللازمة الفاعلة لاختراق شعور المتلقي، والتغلغل في أفكاره، وذلك بما تضفي على النص الشعري من جمالية الأثر التي تنمو على ضفافها محركات التخييل، والتي تعمل بطاقة الواقع، فهي -بالتالي- تفرض على المتلقي الوقوف أمامها للبحث في دلالاتها بغية الوصول إلى حقيقتها، واكتشاف آليات انزياحها عن المألوف، ودخولها خانة المؤول من المعنى.

من المعروف أن بعض النقاد يؤكد أن ثمة انقلابًا جذريًّا قد أصاب الصورة الفنية (ARTISTIC IMAGE)، في الشعر الحديث. (**راجع: اليافي، د. نعيم: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق**).

فلم تعد الصورة مجرد شرح للفكرة أو توضيح لها أو مجرد زخرفة، يمكن الاستغناء عنها من دون أن يختل المعنى، كما في الشعر الكلاسيكي والتقليدي المعاصر؛ بل أصبحت الصورة الحداثية داخلةً في صميم النص الشعري بطريقة بنائية حيوية؛ كما أصبحت الصورة هي الفكرة، ولا انفصال بينهما. ومن جهة أخرى، فقد تغيرت العلاقة بين عناصر الصورة بشكل أصبحت فيه هذه العلاقة تقوم على صهر العناصر لا على تجاوزها وتقابلها، أي تم الانتقال «**من الثنوية البلاغية إلى الشعرية الصاهرة**». (**كما يقول الدكتور اليافي ١٩ . اليافي، د. نعيم: الصورة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة "الموقف الأدبي" العدد:٢٥٥/ ٢٥٦، دمشق، ١٩٩٢**).

وعلى الرغم من أن الصورة الحداثية قد دُرِست دراسةً مستفيضةً في النقد الأدبي الحديث، بحيث لا مجال للإضافة في هذا الإطار، إلا أننا نتوقف عند تبيان صلة هذه الصورة بالوعي الجمالي الامتدادي والحداثي. وهو ما لم يُعْطَ حقه من الدرس،. وسوف نتناول هذه الصلة من جانبين اثنين. هما: بنية الصورة، وخلفيتها التعبيرية وجدولة التعبيرية وتجنيسها ضمن قصائد الشاعر العراقي سلمان داود محمد.

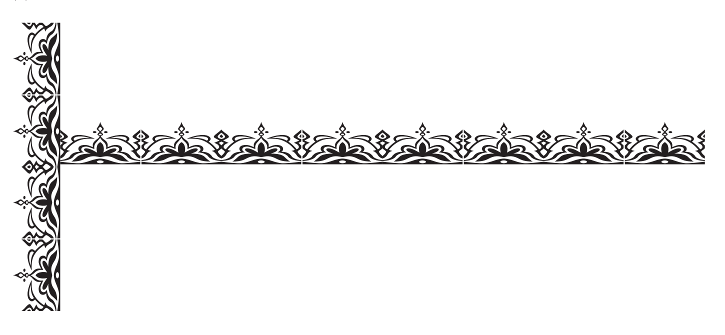
نتطرق بإيجاز شديد، قدر الإمكان على بنية الصورة.

تنهض بنية الصورة الحداثية من العلاقة التجادلية بين عناصرها، بشكل يستحيل فيه الفصل بينها، أو النظر إلى أحد العناصر بمعزل عن تداخله بالآخر. والعناصر، هنا، لا تعني الظواهر والأشياء التي تتكون منها الصورة فحسب، بل تعني أيضًا الأفكار والانفعالات والأساليب البلاغية المستخدمة.



القسم الأول:

المنظور الشعري



الفصل الأول:

المنظور الشعري

يعتمد **المنظور الشعري** على ثقافة الشاعر وما يحمله في مخيلته من أدوات شعرية ولغة شعرية وكذلك الصور التي يصوغها في فن حبك وصياغة قصيدته الشعرية.

ليست قراءة الكلمة ونقلها إلى المخيلة بمطلب معين، فالشاعر له ذخيرته الممتعة من المنظور الشعري ومفرداته الساكنة، ما عليه إلا تحريكها ضمن خيال واسع لا يحوي على الضيق والتعصب، فالحالة الإنفعالية تعطينا هزةً غير مريحة وبالتالي لا تضيء لنا النص كما ينبغي، وهي تتوضح بشكل أو بآخر عند الدخول إلى التقريرية والمباشرة.

وهذه الحالات موجودة بشكلها اليومي لدى الشعراء الشباب، حيث عدم الانتظار والعجلة في تهيئة النص الشعري. فدور النص هنا هو إعادة تشكيل عناصره، ولملمة الكلمات التي تتقبل التفاعل مع النص الشعري الجديد، فالأشياء موجودة، وكلها قابلة أن تُنْقَل على هيئة حدث شعري، ولكن ليس كل الشعراء لهم الإمكانية الشعرية بنقل جميع الأحداث الشعرية.

والحدث الشعري يختلف عن الحدث اليومي والعادي، فالأول له كينونته في المخيلة وتم نقله من البيئة إلى الذهنية والثاني ما زال في مواده الأولية غير مختمر أن يمتثل أمام المخيلة لنقله.

وما يهمنا من المنظور الشعري دوره في الشعرية واللغة، واللغة الشعرية تبتعد عن التوصيل، وتهدف الشعرية ومنظورها المباشر إلى التخييل، والتخييل يتطلب من الشاعر

أن يستخدم اللغة استخدامًا خاصًّا من خلال رؤيته الفنية والقصيدة الحديثة. ولكي نكون أكثر تقاربًا من المنظور الشعري والذي يشغلني في هذا القسم، فهناك المنظور الداخلي والمنظور الخارجي.

فالمنظور الشعري الداخلي هو الحاضر ما بيننا وحتى من خلال خيال الشاعر وبعده الرؤيوي، والمنظور الخارجي هو ما يبحثه الشاعر عن رؤى جديدة خارج الذهنية وما خمرته من رؤى وخيال وكذلك ما استوعبته قديمًا وحاضرًا من إنجازات ورؤية بصرية تم استقطابها من خارج الذهنية، والقطبان الخارجي والداخلي لها منجزاتهما في الشعرية وتقاربها من اللغة والتقابل اللغوي.

المنظور الشعري يصاحب حركة الحداثة في الشعرية وهو المنظور الذي يحمل الحداثة على كتفه ويوزع مهامه الرؤيوية ضمن إطار الشعرية في الأبعاد الفنية.

المنظور الشعري الداخلي

المنظور الشعر الداخلي المُدْرَك في حضوره، وهو يعتمد على رؤية الشاعر الحاضرة، وهذه الرؤية لا تبتعد كثيرًا عن الذهنية والشيئية، فهي زمن الرؤيا -الكتابة-، وطالما نتطرق إلى زمن الرؤيا الكتابية فإذن هناك زمنية حاضرة عند المنظور الشعري الداخلي تمنح الذات التحرك ضمن الخيال الذي يراود الشاعر عادةً، فهو الأنا الناطقة والأنا الفاعلة في منظور الشاعر الداخلي، وتتحرك ضمن الذات المعاصرة والتي تنتمي إلى الرؤيوية في حركتها الفاعلة، فهي حاضرة مع الشاعر في عملية الخلق الشعري وهي تبتعد عن التسلط، بل تمنح الحرية الكافية بالتفكير والبعد الشعري:

تذكري معي واحصي

جثث الدموع الطافية على فرات الأحداق

كم طهونا على الحرائق بن التأبين

ولم نكف عن البنفسج.

كم على السطوح رفعنا الضمادات بوصلةً

للمنكسرين من جهة الخواطر

ولم تنكسر المزهريات.

كم اكتشفنا البدر كإمضاء خبازة على سبورة الليل

قبيل صبيحة الاكتشاف لعلم الكواكب

وكم ابتكرنا ألف ديباجة لتفشي الزهور

حتى التهمت العبوات أكاليلنا بلا توطئة.

ص١٠٦ من قصيدة أحبك بمقداري - الأعمال الشعرية الثانية.

الشاعر حاضر في منطوقه الشعري عندما يتطرق: **تذكري معي واحصي/ جثث الدموع الطافية على فرات الأحداق**. إذن هناك دعوة للحضور معه في إحصائية جثث الدموع، وهو يغوص بالرمزية، بينما دعوته كانت واضحةً، فيدعو (المخاطبة) بالحضور وتعددية الحضور ما بين ال**هي** -المخاطبة- وال**هو** -المخاطب-، وقد أدرج خطابه الشعري ما بين الذات الحاضرة والتي اشتغل من ضمنها الشاعر في الغوص بخيال رمزي، وهو يوظف اللغة المستحدثة في بيانه الشعري.

إن إمكانية المخيلة المستقرة غير إمكانية المخيلة المتحركة، فالمستقرة قد تشبعت بالكثير من القضايا والأحداث الشعرية لذلك بقيت ثابتةً مستقرةً تنظر إلى الشمولية: شمولية فنان نحو لوحاته الشعرية وهو ينقب ما بين الحروف، وكذلك إمكانية الجسد وحيزه الزمكاني نحو الشعرية باعتبار المخيلة المتجولة نحو إيجاد المثل الأقصى وما يذهب إليه الشاعر.

فالذهنية المدركة الحاضرة: **كم على السطوح رفعنا الضمادات بوصلةً/ للمنكسرين من جهة الخواطر/ ولم تنكسر المزهريات**. نرتمي أمام المزهريات الجامعة، فهي صلبة بالروائح الماجنة، وصلبة أمام الانكسارات، وتعوم هي الآن دلالة من الدلالات الصلبة

والتي قادت اللوحة الشعرية لتبيان مفعولها الصلب في مثل هذه الأحداث المنظورة عن قرب، فالمنظور الداخلي قد فرز من مثل هذا الأمل: الأمل المتمثل بالمزهريات القابلة للكسر طبعًا في جميع الظروف، الخاصة منها والعامة والاستثنائية.

فالشاعر مع منظوره الداخلي يستطيع أن يخترق هذا الأمل، ويجعل جسد المزهرية مشوهًا، ويستطيع أن يبني الأمل ويجعل طقوس الحب عائمةً نحو جميع الاتجاهات التي تتماشى مع منظوره الشعري الداخلي.

إن الجزء المشترك في هذه القطعة الشعرية التي نقلتها هي: تذكري معي واحصي. ومن هنا أخذ الشاعر يعرض الجزئيات، وعرض الجزئيات هذه دلالة على حضورة المخيلة الآنية ضمن المنظور الشعري الداخلي، وتشكل الجزئيات في الأخير جسد القصيدة، وطالما الجسد حاضرًا، فإذن لا مخافة من جزئيات إضافية أيضًا، ليذهب الشاعر إلى جمل تحويلية -بصرية وداخلية ذهنية- فالجمل التحويلية لها أصولها قبل التحويل وهي عبارة عن مفرداتية تم تشخيصها من خلال مخيلة شاعرة -الذات الشاعرة- القصائدية التي تحضر بمعانيها ومعاني معانيها يكون الشاعر قد تخطى الكثير من الأزمان.

فالزمنية لها حضورها أيضًا ضمن المنظور الشعري الداخلي، فأنا في الغرفة وقت الغروب في ليلة شتائية، وقد انتابني الشعور أن أكون مع ذاتي في لملمة بعض الأفكار التي مرت علي، لكتابة قصيدة على أوتار شتائية، فهنا الزمنية لم تفارق الشاعر من ناحية الليل والنهار وكذلك الفصل الذي هو به، عندما نحس بالأشياء نحس بزمنيتها أيضًا وتحولاتها التي تطرأ أو تلك التحولات الثابتة، كالليل والنهار، واليوم المشمس الذي يلازم الصيف عادةً، وكذلك بعض الحسيات الذوقية والتي لا نحتاج إلى تذوقها فنعرف طعمها مجرد أن نسمع بالاسم.

ومن خلال هذه الأمثلة البسيطة قد أستطيع القول حول الذائقة الشعرية الفنية، فالذائقة شعرية، ولكي نتوقف هنا، فهذا يعني قد نظرنا بنظرة فوقية وجمعنا الصالح

والطالح، ولكن لكي ندخل إلى جزئيات الشعرية وأمام منظورها الداخلي، نفتش وننقب عن الذائقة الشعرية الفنية، ومسويات البناء الشعري والفني للقصيدة الحديثة.

البناء الشعري بدون أدوات شعرية يُعَد فوضى صارمة نحن نقبل عليها، فالشاعر بالنسبة لي أعده أحد أدوات البناء الشعري وكذلك الإدراك والحدس وكل ما يتعلق من علاقات في اللغة الشعرية وما حولها من شيئية لها علاقة بالبناء الفني للقصيدة الحديثة. **(الشاعر هنا حامل ألفاظ، وحامل علاقات. وهذا يعني أن الإيدولوجية هي التي تفكر، لا هو، وأن البنية هي التي تكتب، لا هو / أدونيس – سياسة الشعر ص٩٧).**

ويُعَد ما ذكره الناقد والمنظر أدونيس بعض أدوات البناء الشعري، والشاعر هو الذي قد حمل كل الأدوات، فإذن يُعَد الشاعر أحد تلك الأدوات التي تحمل الفكر -الإيدولوجية- إن تواجدت في طبيعتها المتواجدة ضمن فكر الشاعر وإيمانه الشديد بهذه النظرية أو تلك. **(أما ذات الشاعر المعاصرة، فهي ذات الشاعر المعاصر، وقد أخذ يتعالى على ذاته غير الشاعرة «أي على أناه الواقعية أو المرجعية التي تمس وضع معاناته في الواقع المعاصر/ الذات الشاعرة في شعر الحداثة – ص١٦ – د. عبد الواسع الحميري).**

قد يرسل الشاعر ذاته نحو الزمن البعيد ضمن المنظور الشعري الداخلي، وقد يبقى مع الزمن القريب، فإذا بعث ذاته إلى الزمن البعيد هذا يعني أنه في حالة تذكر وتذكير قد تكون لإصلاحات ذاتية شعرية، وقد تكون تقريب الحدث الشعري من زمانه والعمل على توضيحه المقرب من خلال الدلالات التي يرسمها بشكلها المبان، والعمل على البناء الحداثي الذي ينتمي الشاعر المحدث إليه كما هو الحال مع الشاعر العراقي سلمان داود محمد.

النظر من خلال التبصير المنظوري للشعرية هو الفصل بين المجسمات المتواجدة على الطبيعة -الأشياء- قد تكون بهيئتها الكاملة لتحويلها إلى شيئية في المخيلة العاملة.

يتفاعل المنظور الداخلي مع حالة الإدراك من الداخل، فقد يوجد ما لا وُجِد سابقًا كتكوين جديد يغطي على المكزنات المفرداتية القديمة، بل يزيلها من المخيلة،

قد تعتبرها المخيلة بأنها حالات قديمة ومكررة فتحل محلها الأكثر نضوجًا والأكثر استيعابًا، بالإضافة إلى ذلك الأكثر حضورًا من سابقاتها.

إذن؛ المنظور الداخلي له فعالياته المستمرة مع الإدراك أو مع الحدس الذي يعتمده الشاعر عادةً، وحتى تنزل إليه الحالة إلى الحاسة السابعة والتي هي غير متواجدة على مستوى الحواس الستة، فهذا المنطق الشعري مع الإدراك ومع المنظور الداخلي.

الفكرانية من خلال المنظور الداخلي تشكل نوعًا من الوعي الشعري -ولو أن الشعرية ليست فكرًا- ولكنها تحوي على نوع من الفكرانية والتي تصاحب الشاعر في خلته الشعرية عادةً، وهي -كفلسفة بادئة- تمثل بداية الوعي، ولكن هذا المنطق لا يندرج مع الشعرية، فالشعرية من خلال منظورها الداخلي تشكل الفراغ الذي يبحث عنه الشاعر، وهذا الفراغ أو-الفراغات- حاضرة مع الشاعر لتعبئة فضائها من خلال الشعرية.

المنظور الشعري الخارجي

نبحر خارج المخيلة وما خزنته، فالمنظور الخارجي يقرب الأشياء؛ ويعتمدها عند تحويلها من الشيئية إلى المفرداتية -المُدْرَك في غيابه- ما بين الحضور والغياب مسافة كمسافة التصوير الفوتوغرافي واعتماد التظليل، بل الظل عادةً في تجسيد الصورة الفوتوغرافية (**هناك علاقة من التشابه والاختلاف بين الشعر والتصوير، وهي نفس العلاقة التي تربط بين الظل والجسم المظلل، وبين التخيل والتأثر. فالشعر يقدم صورةً عبر الحروف والكلمات، بينما يضع التصوير أشكاله أمام العين على نحو واقعي، وهكذا تستقبل العين الأشكال المشابهة للواقع التي يخلقها التصوير كما لو كانت طبيعيةً - نظرية التصوير، ليناردو دافنشي، ص٤٦ - ترجمة وتقديم: عادل السيوي**).

ما بين حدث الكتابة الشعرية وزاوية الرؤية الفنية مسافة، وهي ما بين الرؤية للأشياء وزمن تواجد تلك الأشياء ومدى استقطابها، فالمصور يرى الأشياء جاهزةً، وبرؤية فنية يلتقطها، قد يذهب إلى الظل كثيرًا، وقد يتجاوز الظل، ولكن الشاعر لا يتجاوز الأشياء

أولًا ولا يذهب إليها بجاهزيتها، فهي عملية تحويل كيميائية وليست فيزيائيةً، فالشاعر يدرس الزوايا الحية والزوايا الميتة من خلال رؤيته الخارجية -المنظور الشعري الخارجي- وإن كان بعجلة منها أو دون عجلة يمارس طقوسه الشعرية التحويلية من الطبيعة إلى الكلمات، والكلمات في الكثير من الأحيان غير جاهزة.

إذن؛ هي عملية شاقة في المختبر الشعري -الكيمياوي إن صح التعبير- لتحويل تلك الرؤية إلى رؤى متخصصة ونظرة الشاعر ومدى استقطابه لتلك الزوايا من الطقس الخارجي، عن طريق الخيال الذي يسافر بنا أو طريق رؤية الشاعر الراحلة أو عن طريق تجواله ومروره بتلك التجارب عادةً.

غيابك حرب

وقتلاي في طوابير النسيان ينتظرون.

الطمأنينة آلهة

تُولَد من انصهاري معك،

هذا يعني أن:

أنقذ الشوارع

من

تشردي،

و.

أذوب بكل ازدهاري في شراهة نيرانك

مثل رغيف

كان

في

زمن

ما

سنبلة.

قصيدة سؤدد، ص١١٩، الأعمال الشعرية الثانية – سلمان داود محمد

التحرر المطلق للقصيدة الحديثة تدخل الفضاء الأمثل لشعراء عرفوا كيفية إدارتها، هذا التحرر بدأ منذ أطلق الشاعران (أراغون وإيلوار) من خلال منتوجهم الشعري، والآن أيضًا تتجه القصيدة على اصطياد المسكوت عنه تارةً واصطياد غير الممكنات والتي يتجاوزها معظم الكتاب والشعراء، والنظرة الشاقولية لهذا الاصطياد من خلل المنظور الشعري، ويبدأ منه الخارجي قبل الداخلي، حيث الأشياء وغير الممكنات تتواجد خارج البصرية وليست مهيئةً وجاهزةً كما ذكرت في حالة التصوير الفوتوغرافي.

اتجهت بصيرة الشاعر وبلورة حدثها في هذه القصيدة (سؤدد) نحو الاتجاه الخارجي، فنقلت عبر منظورها ما وقعت بصيرة الشاعر سلمان داود محمد عليه، الشوارع/ رغيف الخبز والسنبلة، هي المشاهد المركزية للمنظور الخارجي الذي كتب واعتنى بنقله الشاعر: **غيابك حرب/ وقتلاي في طوابير النسيان ينتظرون./ الطمأنينة آلهة/ تُولَد من انصهاري معك.**

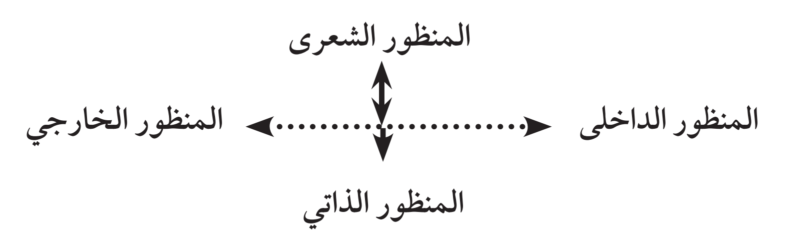
ولادة الأشياء لا تأتي من اللاشيء، ولكن قد تكون لا مرئيةً فيحولها الشاعر إلى مرئية وهكذا كانت الطمأنينة آلهة، من هذا النقل الاستعاري ما بين الطمأنينة والآلهة كانت حسية الشاعر حسيةً استثنائيةً وهو خارج البصرية الذهنية، حيث الشاهد عليه الشارع والرغيف، وكذلك بداية مطلعه للقصيدة (غيابك حرب) مما أعطى منفذًا جديدًا للدخول إلى بصريته وهو يلتقط من خلالها التصاوير –الشعرية– نيابةً عن المصور الفتوغرافي.

يتكئ المنظور الخارجي على اللغة ومعالجتها عند التوظيف في جولاته المتناثرة خارج الطبيعة ووراء الواقع أيضًا، حيث ملجأ الأحلام اللامنتهي عند اليقظة وعند النوم، واليقظة خير وسيلة للوعي وإدخال المعارفاتية للشاعر في حالة توظيفه لتلك اللغة التي اتكأ عليها: **أذوب بكل ازدهاري في شراهة نيرانك/ مثل رغيف/ كان/ في/ زمن/ ما/ ./ سنبلة.**

الذوبان والرجوع إلى الأصل كرغيف الخبز عندما كان سنبلةً قبل التحويل، هذا المعمل الازدهاري رسم الدلالات الخارجية المنقولة إلى البياضات، والنقطة الفاصلة التي رسمت بياضًا أعدت كدلالة للقصيدة وهو دون انتقال المعنى وإنما واكب المعاني كي يقفل باب القلب خلفه فأنهى القصيدة بتلك التحولات، وهي ليست نهايةً فنيةً، فالقصيدة تكلمت عن الحضور والغياب، وهذا يعني من الممكن جدًّا انفتاح النص الشعري دون غلقه، ولكن بوابة القلب هي التي غلقها الشاعر خلفه، وهكذا هو المنظور الخارجي الذي يجلب الاستعارات معه أيضًا وهو ملازم للمنظور الداخلي باتجاهاته الأربعة.

المنظور الذاتي

المنظور الذاتي هو بؤرة الوجود الشعري بين المنظور الداخلي والمنظور الخارجي، وهي الذات الشعرية وليست الذات الشاعرة، ولكن هذا لا يعني ابتعاد الذات الشاعرة -الأناه- عن -أناه- الآخر، وتركيز تلك العلاقة بين الخاص والعام بين تجربة الحياة وتجربة الشعر، وذلك للوقوف على نتاج الشعرية الحديثة، والإسهامات الفعالة في المنتوج الشعري لكلا الذاتين، وليس خارج المنظور الداخلي والخارجي، حيث يساهم المنظوران في إيجاد العلاقات مع المنظور الذاتي في الشعرية والقصيدة الحديثة التي لها آلاتها وتواجدها ضمن المنظور الشعري.



الذات الشاعرة الحداثية + ذات الشاعر الحداثي = القصيدة الحديثة، والتي تعني إلينا ولادة الوجود من زاوية الشاعر الحداثي، فولادة الشاعر الحداثي لا يتواجد مع الذات الشاعرة الحداثية إلا من خلال التجربة الشعرية الذاتية.

المنظور الذاتي ينظر إلى العالم كحضور دائم، ودخوله من الذات وهو الأقرب إليه، وهذا لا يعني أن يتخلى عن الجزئيات، فذات الشاعر هي إحدى الجزئيات من هذا العالم أو الطقس المحيط بالذات، لذلك فالباث الأول الحداثي له قيمته عند المنظور الذاتي، ولن نتخلى عن الجمالية الناقصة، فحضور المنظور الذاتي مع عنصر الجمال دائمًا يكون هذا العنصر ناقصًا، ولم يكتمل إلا مع المنظور الذاتي، فالعلاقة المكونة ما بين المنظور الذاتي الجامع للحالتين الداخلية والخارجية، هو ذاته الجامع للحالتين الجاملية والقصائدية.

على رصيف القلب

أعرض أمطاري

لعل مظلتك

تصغي

و.

تشتري

ص٢٦٦ من قصيدة طرود في الولع - الأعمال الشعرية الثانية.

الذات الفاعلة تخطو خطواتها بواسطة أفعال اللغة، فلو نظرنا بواسطة المنظور الذاتي على المثال الذي أمامنا ومنحنا الفعل (أعرض) التمثيل الأول للذات الفاعلة، فسوف نتوصل إلى الآخر من خلال المفردات الأخرى، وبالفعل يطرح الشاعر العراقي سلمان داود محمد مواصلته مع الآخر بواسطة الخطاب الذاتي، ولنسميه -الحوار الذاتي إذا صح التعبير- لأنه بحوار غير متقطع، تواصلي ضمني وتواصلي عرضي مع الآخر

بواسطة المفردات: **على رصيف القلب/ أعرض أمطاري/ لعل مظلتك/ تصغي**. ولادة نص الحداثة كولادة جديدة وهو الجامع ما بين المنظور الداخلي والمنظور الخارجي للذات الشاعرة الحاضرة، والتي اتسمت بذات المنظور الذاتي.

يتخذ الإنسان وضعًا تاريخيًّا بواسطة الديمومة والذات المتفائلة، وهنا الذات هي المركزية عند التفاؤل، وهي المركزية نحو الحراك الدائم عند اليقظة، ولكنها تدخل العفوية عندما يصيبها اليأس، والشاعر يقظ مع هذه الذات، والشاعر العفوي يمتلك الذات ما بين العفوية واليقظة، لأن ما يطرحه خارج المنظور الذاتي للشعرية، وإن ما كتبه عن طريق الصدفة، فهي حالات تجريبية عفوية غير مؤكدة.

الوعي الذاتي يولد لدينا الصراع دائمًا ما بين القديم والجديد، وما بين الحسن والرديء، لذلك يسجل الشاعر عن طريق وعيه الذاتي مركزًا للتفاعل والمواجهة مع أحداث التاريخ من جهة ومع أحداث الحاضر من جهة أخرى، فهو أحيانًا بصراع دائم، ومن خلال هذا الصراع ينتج أيقوناته الثابتة، واشتغالاته مع الذات اليقظة، الأمر الذي يباشر لإنتاج القصيدة الحديثة.

الحداثة دائمًا يرفضها الكثيرون، فقد تعلموا على ذوات جامدة غير قابلة للتحرك، ذوات متقولبة، من الطبيعي جدًّا يتم رفض الحداثة الشعرية التي يقودها الشاعر الحديث.

ينفتح المنظور الذاتي نحو الشعرية بواسطة الذات الشاعرة من جهة وذات الشاعر من جهة أخرى، مما يكونان علاقةً جدليةً، ومن خلال هذه العلاقة يتم اندماج كل بالعلم وليس وصف العالم، وكما هي تجربة فعلية تنتسب إلى الهدأة الشعرية، وليست فلسفةً انفعاليةً، فالفلسفة الانفعالية تزول بزوال انفعالها، بينما فلسفة الهدأة الشعرية هي الفلسفة المفكرة، والتي تتماشى مع الشعرية بشكلها الهادئ لرسم الجديد الجديد. لذلك التجربة الشعرية الحديثة دائمًا تكشف عن نفسها كوجود قائم وليس كوصف غائب.

في دحض سلطة الأقمشة

الملائكة تنافق أيضًا.

لابأس.

سأخترعني من جديد:

من تزلج أصابعي فوق سر تنهداتك.

من ألق الشرار المتطاير من اشتباك

الشفاه مع الشفاه.

من قطرة شهد تسللت من بين اكتمال

النهاية العليا لخطوتيك.

من قصيدة أطروحة في اللهفة ص٢٦٩ - الأعمال الشعرية الثانية.

الإشارات والأيقونات والرموز، يرسمها الشاعر بذاتية منفردة خارج الهم الجماعي، فالقصيدة الحديثة تمثله، وهو الناطق باسم المنظور الذاتي، فإذا أشرك الآخرين معها، يكون قد جزأها إلى أجزاء، ولملمة الأجزاء الخارجة عن ذات الشاعر الحديثة مستحيلة وغير ممكنة، لذلك تتحد ذات الشاعر مع ذاتية الشعر، لتكوين المنظور الذاتي: **الملائكة تنافق أيضًا./ لابأس./ سأخترعني من جديد:/ من تزلج أصابعي فوق سر تنهداتك.**

بين الملائكة وبين الأنا الذاتية انتماء وحدوي، انتماء الشاعر (ليس إلى الوحدة الانفرادية) وإنما الانتماء إلى الوحدة الشاعرية التي تستقيم من الذات وتفترش القصيدة الحديثة، وتساهم أفعال القصيدة في نظريتها، وتشكلان عاملًا لاتحاد الذات، ومنها نحدد الذات الفاعلة التي تظهر إلينا، ومنها نحدد النتائج التي تفصلها القصيدة الحديثة وتوصلنا إلى خطين مهمين: خط اللغة الفلسفية، وخط الذات الفاعلة، والتي يكون للمنظور الذاتي توسعاته ومساحته الملائمة لظهور الذات الفاعلة بين مفردات القصيدة الحديثة، سأخترعني

من جديد، فالشاعر من خلال هذه الجملة، يكون قد اشتغل على التفاعل ما بين المفردات التي ركبها بحضور المساحة المرسومة للمنظور الذاتي.

ليس تواجد الذات هنا مع المنظور الذاتي بذات رافضة، بل هي مقبلة على استيعاب الأحداث، وإعلان الحوار مع ذات الذات، لأنها الأقرب إليها، لذلك تعمل على إمكانيات الوجود على خلق تجربة ذاتية تحت ظل شجرة المنظور الذاتي، فتفتح النوافذ والأبواب: أبواب الرؤيا هنا، والتي لا تُغْلَق طالما النوافذ مفتوحة -الذات الشاعرة-، وبما أن النوافذ والأبواب مفتوحة، إذن نحن أمام خلق للوجود الشعري الحديث، وليس أمام دوائر دوارة ومغلقة، تنقلنا عبر الأبعاد الثلاثة إلى دواخلها بالخدع البصرية وتبقى مغلوقةً.

ينظر المنظور الذاتي من خلال تجربة الشاعر الرائي بالرؤية كي يرى ويذهب إلى إمكانية الرؤيا بالحلم، وما بين الرؤية والرؤيا يكمن الشاعر مع القصائدية الحديثة ومع المنظور الذاتي المستحدث. فنحن أمام مرآة ناطقة غير جامدة، نرى الأشياء معكوسةً، ويتم تحويلها خارج الرؤية الجامدة غير العاملة، بل تتواجد للنظر إلى الأشياء دون حفظها، وهذه الرؤية خارج رؤية الشاعر المتحركة، وينطق الشاعر مع الحداثة داخل الذات المتحركة، والتي تشكل لنا حراكها نحو القصيدة الحديثة ما لا تشكله الرؤية الجامدة.

الفصل الثاني:

الكلمة والأشياء

ظاهرة الكلمة ومفعولها في المنظور الشعري

إن عملية الإبداع الشعري تتمثل على نحو خاص في إبداع اللغة المتميزة بأسلوب ينفرد في نسج العلائق الفنية الجديدة بين المفردات، واللغة ترتفع إلى مستوى الغاية في الأدب، وذلك الأدب يتميز عن غيره ليس بنقل المعاني والأحاسيس.بل يهدف أحيانًا كثيرةً إلى ما نسميه بالتصوير البياني. وإن منظار الشاعر في لم شتات الصورة برابط نفسي معقول هو رؤيته الموحدة والقائمة على التجانس في إطار القصيدة الكلي ومنظورها ليكشف عن وحدة الانطباع فيها، من شأنها أن تكون علاقته الشعورية الموصلة بين أرجاء القصيدة في عناصر الصورة البنائية أو التشكيلية أولًا، والتعمق في تحليل المضمون والمحتوى الفكري لها ثانيًا ثم يعود لنا المباشرة في لم شتات المعاني وبلغة شعرية، صارخة التأثير.

وقد اتخذت من الشاعر العراقي سلمان داود محمد ونماذج من شعره ليكون ضيفي ضمن هذا الكتاب الذي أعمل على تدجينه بكل السبل ورسم الكلمات المناسبة وما يليق بقصائده المدهشة.

إن القصيدة لها ألوانها.الباردة، الصارخة والساخنة، فهي شمولية الفنان في الألوان والقانون الثابت في المنظور والتعامد، وكذلك إطارها الذي هو يُعَد المزين الوحيد بما يرسمه الشاعر في حفظ القصائدية الموحدة وعدم تبعثرها، والشاعر يتجاوز حرفية الأشياء ودلالاتها الوضعية ليعيد بمخيلته وبراعته.خلقها وتشكيلها عبر واقع جمالي جديد، وهذا ما يعكس تميز شاعر عن آخر بالمقدرة الفنية وطبيعة تفاعل ذاته بالطقوس المحيطة به.

فقد غدت المشكلة الشعرية العميقة هي مشكلة التعبير الشخصي لدى الشاعر، وبصورة نوعية أكثر، هي مشكلة كيف يتمكن الشاعر، وسط عالم مُعَاد، من أن يحتفظ بفرديته ويضع الأسلوب والطابع الخاص بشخصيته على النموذج الذي يصوغه من الكلمات. وهنا تبدأ شخصية الحبك أو الصياغة ونظرة الشاعر نحو القصائدية مستخدمًا بصيرته التحليلية بشكلها الكلي وما مدى تأثراته في الطقوس التي أراد الكتابة عنها ليدخلها في جماليتها ومدى النطق بها، وتخليص الكلمة من الكراهة في السمع.

ففصاحة الكلمة تكونها من حروف متآلفة يسهل على اللسان نطقها من غير عناء، مع وضوح معناها، وكثرة تداولها بين المتكلمين، ومرجع ذلك الذوق السليم والإلمام بمتن اللغة. فالقسمان الحسنان: أحدهما ما تداول استعماله بشكله المتواصل لإعلان القصيدة كبيان متواجد في المجتمع، والقسم الثاني ما تطرقه الحياة، والإعلان من أجل الحياة، والعثور على مشاكلها الكثيرة وسحبها إلى الوقائع القصائدية الشعرية ضمن خيمة المحسوسات التي يمتلكها الشاعر.

ولكل زمان واقعه النفسي ومدى الإبحار في القصيدة المعاصرة. فالبحث عن الممكنات وكذلك البحث عن غير الممكنات من دواعي القصائدية المحدثة والتي بدأت على حالة انطلاقها منذ تواجد المدرسة السريالية في فرنسا.

(إن المتتبع لفلسفة الزمان «ذات الطابع الشعري» منذ القديس أوغسطين حتى العصر الحاضر يعرف أن الزمان في كل حالة تشكيل نفسي أكثر منه كيانًا موضوعيًّا قائماً بذاته/ ص١٢٦ - الشعر العربي المعاصر/ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية - الدكتور عز الدين إسماعيل).

إن الشاعر الحق هو إنسان مفكر في الأساس، فيلسوف في المنطق، لكنه لا يعبر عن معاناته بالكلمة العارية بل بالإشارة وجميع ما يرمز ويوحي إليه من مقومات في إنشاء وحدته الثقافية عبر منظور شعري موحد يدخله في مزرعة الجمال، متماشيةً مع وحدة الأشياء، ولا شك أن الأشياء لا تمتلك شعريةً خارجيةً ومظهريةً، لأن شعريتها تنهض من

خلال إحساسنا المنهجي بها، ولا تحمل إلا تراثها الذاتي، ولا تتشابه مع الآخر إلا من خلال إشتراكها بإثارة رؤية بصرية قصدية، وإلا أصبحت كل الأشياء متساوية الفاعلية. ولذلك لا تظهر هذه الشعرية بسهولة لشعراء لم يمتلكوا عينًا أو ذاكرةً مدربةً.

إن شفافية الشاعر كشفافية الفنان عندما يضع الخطوط الأخيرة على لوحته، فينقل إلينا وبشكل مباشر (ما يقع على البصيرة) نقل الأشكال، الأفكار، ذهنية الفنان، أو نقله (من خلال اللوحة) إلى رموز غير منتظمة، مقصورة والتلاعب بالألوان.

وإذا أمعنا النظر في لوحة عن قرب لا نستطيع أن نتحسسها وشكلها الجمالي، ولكن كلما ابتعدنا عن اللوحة ازدادت جماليتها، وهنا قد تجاوزنا الأخطاء أو العيوب الصغيرة التي لا يكمشها إلا ذوو الاختصاصات العليا، وكلما كبرت اللوحة توضحت العيوب والأخطاء (إن وُجِدت في اللوحة).

واللوحة أسيرة الألوان وفن الجمال لذلك فقد أسقطت اللون الأسود من الألوان التي تُعْتَبر اللوحة أسيرة ألوانها، فإن هذا اللون هو المشوه الحقيقي للوحة، والكثير من فنانينا وقعوا بأخطاء في التظليل أو ببروز اللوحة، جاعلًا أرضية اللوحة مطليَّة باللون الأسود، ولم يتخذ اللون الأزرق الذي يُعْتَبر سيد الألوان، وعندما يتلاعب به الفنان يستطيع أن يحصل على الكثير من انعكاسات زراقه، وكذلك فالظل الذي نراه وانعكاس الشمس هو أزرق وليس أسودًا، فلو نظرنا إليه على كومة من الثلج ومن خلال شروقها لرأينا كيف بات اللون ميالًا ومنحازًا تمامًا إلى الزرقة.

فالذي نريده هو النزول إلى أعماق، وإلى كل ما هو منظور وفن الجمال. نريد أن نحلله إلى عناصره ومقوماته. أو نكتشف صفةً أخرى غير الجمال الذي تشترك فيه كل الأشياء الجميلة وتنتفي من كل ما عداه، فقد تكون هذه الصفة الأخرى هي سر جمال هذه الأشياء.

إن نقل الأشياء من حول الشاعر إلى الذهنية نقلة بصرية عادةً، وهناك الالتفاتات السريعة والتي تكون مؤثرةً فتلتقطها الذاكرة وتكون ضمن مخزونها الدائم، فلو تفحصنا

في أشعار الشاعر العراقي سلمان داود محمد، فسوف نجد مكانةً لا بأس بها للبصرية التي يستخدمها في قصائده، ودون الرجوع إلى حالة الاستذكار التي يدخلها الشعراء عادةً، فهو الجاهز بعدته القتالية الشعرية على مدار الساعات والأيام، وهذا المنطوق لم يأت من فراغات وطقوس ضجيجية، وإنما من خلال عملية الإدراك لدى الشاعر الذي ينطق بالحجر.

رممت خسائري

بأجراس تذرف الرنين على صراط مسروق

أطفأت في ازدهار المآتم

عاهةً تغط في سماء سعيدة

كلما أخيط نوافذ دمي

بأظافر تصغي لغد قديم

يلوذ الفضاء في ببغاء أملس.

من قصيدة رفقة البوم، الأعمال الشعرية - مجموعة علامتي الفارقة.

الفضاء الشعري مع ظهور المفردات التي تعود إلى الأنا لدى الشاعر ما هي إلا معارك بين الحسية الداخلية لدى الشاعر وما هو خارج ذهنيته، فالصفات المشتركة مع الجمال لدى الشاعر سلمان داود محمد هو الحزن الذي يدور على مدار العام وليس غريبًا أنه يطرحه بالشكل الذي يليق بعلم الجمال لكي يأخذ مسيرته نحو التأثر، وإلا بقي جامدًا دون حراك، زائدًا وما تتمتع به القصيدة من خيال واسع تحركه المفردة الشعرية: **رممت خسائري / بأجراس تذرف الرنين على صراط مسروق.**

فالخسائر الحياتية كثيرة، وهي مصفوفة، أي في الماضي، ويليها الحاضر المعاش وبدلًا من أن تذرف الدمع فقد أبدل ذلك بالرنين، وهي مسموعة لدى الجميع، ومن هذه المطالع الشعرية يقودنا نحو تغيير الأشياء وتحريكها بالوجه الحسن، فهذا المنطلق

الشعري وملازمته بالاشتغال الفضائي نحوه. **(مما قيل في فصاحة اللفظ المفرد مما يبين خصائص الكلمة وجماليتها في حال الإفراد فإن أثرها الذي يقع في النفس موقع القبول ويتسق مع دلالته الوضعية يظل دون ما يكون في التأليف. فالوفاء بالمعنى والإمتاع الجمالي شرطان أساسيان يعبران بصدق عن عواطف القائل وأفكاره/ ص٤٢ - فصاحة اللفظ المفرد - في جمالية الكلمة «دراسة جمالية بلاغية نقدية» لمؤلفه: الدكتور حسين جمعة/ مطبوعات اتحاد الكتاب العرب - دمشق).**

تتعدد اللغات في الحياة لتشمل بالإضافة إلى الكلمة المنطوقة والأشياء، النغمات، والإيماءة، والعلامة، والكتلة، والشكل، واللون، والضوء، ولون الكلمة. الأشياء التي تتحول ويدخلها الشاعر إلى فلسفة النطق، وكذلك الفنان عندما يبحث عن لونه، فهو يدخله إلى اللوحة ويجعله ضمن فصيلة ألوان النطق التي تكون الوسيلة بينه وبين الأشياء.

فاللون الأزرق مثلًا إذا بحثنا عن تفسيراته فقد يعطينا معنى الحرية، وهو متواجد في الطبيعة بشكل دائم، لذلك معظم الدول اتخذت من هذا اللون رمزًا لأعلامها التي تمثلهم (أمثال الأرجنتين) ولكي لا نذهب بعيدًا عن بوابة بابل التي تحمل اللون الأزرق، ودلالة النهر بزراقه وكذلك البحر والسفن والزوارق العائمة فوق سطحه.

وإذ نرى أنه من الصواب أن نبحث عن هذه الصفة الخاصة المشتركة إلى جانب الجمال -بين كل الأشياء الجميلة- لا نجزم بوجود هذه الصفة. فإني لا أرى مثلًا بين الأشياء الزرقاء صفةً مشتركةً ومميزةً غير الزرقة، والزرقة لا يمكن تحليلها. وقد نعتقد أننا في بعض الظروف الجثمانية نرى الزرقة أحيانًا. ولكن هذه الومضات الزرقاء، سواء أكانت موجات أثيرية أم لم تكن، ليست هي ما نعنيه بالزرقة حين ننعت بها شيئًا من الأشياء. وكذلك الأشياء الجميلة -كالأشياء الزرقاء- قد لا تتفق في صفة مميزة عدا الجمالية.

إن لفظة (جميل) نستعملها كلنا بشكل غير محدود، شأننا في معظم الألفاظ، فينزل إليها الشاعر بزركشة قصيدته والتي استطاع من خلال هذه الكلمة أن يعطي القصيدة العطور التي ركبها من أعشاب اللغة، ليدخلها في منظوره الفكري.

فإذًا؛ هو ابن هذه البيئة الفقيرة وابن البناء المهدود، لذلك جاءت أفكاره الشعرية بناءةً وغير مهدودة ولكنه في نفس الوقت، صعب ومتكابر مع ذوي النوايا السيئة بهدم كل ما يبنيه أو نزوله بما تسلق عليه، والدخول إليه أيسر بكثير من باقي العلوم.

فالشعر (أو الأدب بشكل عام) تباينه من باقي الفنون، لأنه وكما هو ظاهر، يصدر أحكامًا على الأشياء، ويجعلها تنطق على طبيعتها، ناقلًا الأحداث المهمة التي تهمه وتهم المقربين منه من أبناء جيله، ونزوله إلى باطن أفقر طبقة معدمة وإلا لم يكن سحره الأخاذ مؤثرًا بشخصيته أو بالآخرين، وعلى هذا الأساس أسس أسلوبه الساحر لأنه يتحدث بحقيقة الأشياء والصراع القائم بين الطبقات، ويثبت المهزوز ويهزم المتسلط من خلال المنظور الشعري، ولغته التي تظهر الإنسان بما هو، وبها يتأسس ويتحقق.

إنها ممارسة كيانية للوجود أو هي شكل وجود، قبل أن تكون تواصلًا. أو بتعبير آخر: لم تكن اللغة للإنسان المشكلة الأساسية لتواصله، إلا لأنها كانت الشكل المبين لوجوده. والشاعر إذن لا يكتب عن الشيء، وإنما يكتب الشيء نفسه. إذ اللغة ليست للإنسان لكي يقول بما هو واقع وحسب وإنما هي أيضًا، وقبل ذلك، لكي يكون الوجود كينونةً وصيرورةً.

إن إمكانية التشكيلة الشعرية ورسم بياناتها ليست هلوسةً، فهي تقييم ذاتي وأحاسيس يصل إليها الشاعر ولم يصل إليها غيره، فالشعر -وفي هذا المنظور- هو محاولة الشاعر أن يدرك ما يتعذر إدراكه. وانهماكه الأساسي في الجمال والغوص في لذته التي يمتاز بها هذا العلم، ومن خلال اللغة، تكون الجمالية هي الوجه الأول في عملية الخلق الشعري. إذ، ليس همه أن يصور الواقع أو ينقله، وإنما همه في أن يبقي اللغة متوفرةً مرتبطةً بحيوية الحدس كأنها الموجات التي لا تهدأ.

(جميع اللذات قيم إيجابية ذاتية «بمعنى أن قيمتها في ذاتها»، ومع ذلك فليست جميع اللذات إدراكًا للجمال - ص٧٦/ إن أقل اللذات شبها بإدراكات الجمال هي اللذات الجسدية. ولا نقصد باللذات الجسدية بالطبع اللذات التي تتعلق في الجسد فحسب، وإنما

اللذات الجسدية تشمل هذه كما تشمل أيضًا جميع صور الوعي والعناصر التي يتألف منها أيضًا/ ص٧٦ - الإحساس بالجمال، جورج سانتيانا، ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوي).

فالذات الشاعرة تقودنا عادةً إلى الأشياء خارج الحسية الداخلية، ومن ثم تحويل تلك الأشياء من خلال البصرية إلى الذهنية، وهذا ما ألاحظه لدى قصائد الشاعر العراقي سلمان داود محمد، حيث تتفق الألفاظ لديه وتظهر تلك الألفاظ بعلاقات جديدة عند تحويلها إلى سهام موجهة نحو الشعر، لتنطق لنا من جديد، وهو يرسم علاماته الجديدة ليدلنا إلى ما فرزته الذهنية من الطبيعة وكل ما حوله بشكل يومي إلى نظام جديد:

عصفور الساعة

يشير إلى ناموس تالف.

الرغبة بالفوز صفير في تابوت.

القطن الطبي يخون بياض الصنعة

في صدر مثقوب.

الحكمة ترتكب الآمال.

ميراث الثور عجول من سهو

معجزة الأبقار القصوى

جنرالات لبنية.

لقد اقترفت آلهة المسلخ

زيًّا أعلى

ونام على ياقوت المنبر

عفن باسل.

من قصيدة يحدث في جنوب شرق الشمال الغربي. الأعمال الشعرية الأولى - ص٥٢.

الصورة بالشكل تشكل المادة بشكلها الأولي، ولكن عندما ينقلها الشاعر تشكل لديه القوة الحسية في التشكيل النهائي بواسطة اللغة؛ والتي تعتمد على الكلمات والجمل المركبة، ودون تواجد الجمل المركبة تغيب الدلالات في القصيدة، فهي التي تدلنا إلى الأشياء ومدى تجانسها في القصيدة، والشاعر يعي ذلك بشدة، فالكلمة الواحدة لا تستطيع أن تفي بالتشكيل المطلوب إلا إذا كانت إلى جنب منضومة من الكلمات والجمل.

الشاعر العراقي سلمان داود محمد لا يمر على الكلمات من خلال الذاكرة فقط، وإنما هي قبائل مستوطنة في الذهنية، ولها تفسيراتها وواجهتها الظاهرية عند الاستخدام، فاستخدام المفردة ودسها في جملة مركبة، يعتمد ذلك من خلال قصدية النص وتجنيسه ضمن الشعرية، وهي المسلك الوحيد الذي يتبعه في عنصر الدهشة التي تتماشى مع معظم نصوصه المكتوبة في الأعمال الشعرية الكاملة بجزئيها.

فالموجود في الذهنية الشعرية موجود حسي؛ يستخدمه عبر الشعرية وهو الذي يخلق الطبيعة المتواصلة في القصيدة لدى الشاعر سلمان داود محمد، فتتحرك لديه مستوى الأنساق البنيوية بشكل أعمق من مستوى الدلالات ومطاردتها بشكلها المخفي تارةً وبشكلها الواضح تارةً أخرى، **(وتشكل هذه الأنساق بنيةً موازيةً للبنية الدلالية، تتقاطع معها في نقاط وتنفصل عنها في نقاط، لكنها تظل دائمًا متراصةً بشكل تشريحي متفاعل، كما جاء في كتاب: جدلية الخفاء والتجلي - للكاتب كمال أبو ديب، ص٦٤)**.

النقاط الاسترسالية هي دلالات تقود المتلقي إلى تواصله مع النص دون إغلاقه بوجه الآخر أو إغلاقه مع النص المعتمد ذاته، والديمومة في النص هو تفاعل العنصر المستقبلي في النص المقروء، والنص المقروء هو القابل إلى التأثير بالآخر من خلال: المفردات الشعرية، ومن خلال تركيب الجملة (لبيان دلالات القصيدة)، ومن خلال تواصل النص بشكله المقطع لاعطاء بعض الوقفات عند القراءة: **يشير إلى ناموس تالف./ الرغبة بالفوز صفير في تابوت./ القطن الطبي يخون بياض الصنعة: في صدر مثقوب.**

- لونلاحظ الشاعر هنا كيف جعل من الشطور الشعرية تواصلها الدائم وهو يدخلنا مع بصمته الخاصة بمراوغة واضحة للغة، وكذلك اعتماد الشطر وتكملته في الشطر الثاني وهو دلالة التقطيع الذي يعتمده الشاعر في نصوصه الشعرية. إن القصيدة لدى الشاعر العراقي سلمان داود محمد هي موجات لا تتقبل الهدوء، دائمة الاستنفار ودائمة الخضرة كالزهور التي ترفض أن تمنح أوراقها للخريف، لذلك ومن هذا المنطوق استطعت أن أصل إلى مطلوب إثباته مع الكلمة والأشياء، والأشياء والكلمة، كظاهرة صحية تعانق الشاعر في تجربته الشعرية.

وبما أني أطلقت العنان على الموجات التي لا تعرف الهدوء، فمن هنا تتهيأ اللوحة وخطوطها البيانية كي يستطيع الشاعر أن يضع الألوان عليها ومن خلال منظوره قد يغير بالمعاني وبالتشكيلة التي رسمها، فهو ليس شاعر مقهى أو باص وهو ليس مهيئًا كي يكتب كلمةً خطابيةً، فالقصيدة تُتْرَك لأسابيع أو ربما لأشهر لتقوم فيما بعد وأسلوب الشاعر ومدى غطوسه في عالم الثقافة اللامتناهي، راسمًا دراما خصوصية لم تظهر إلا بأعجوبة، وتحتاج إلى متمرس يقترب من اللوحة ومن السماء كي يستطيع الشاعر أن يبحر ويصل الشاطئ مغتسلًا كل يوم من جديد ومرتديًا أحلامًا جديدةً، والتي توحد له رزمة الأخيلة في الذاكرة التي سخرها هنا وهناك غير مكترث إلا بالمعاني واصطفافها ودربة الأذن.

ولكن تواجد النص من خلال لحظته الأولى، هو ولادته الأولى ومتابعته من قبل الباث، هي التعديلات التي تطرأ على المولود الجديد وتغذيته وتوفير اللقاحات اللغوية المناسبة لعرضه للمتلقي، ويشارك المتلقي عادةً في تحسس المولود الجديد وإدخاله بودقة الانصهار الفكري.

(إن الكائن الذي ننظر إليه من الخارج مقيد بصورة مضاعفة في وحدة اللحظة والنقطة. وتضاف إلى هذه الوحدة المادية المضاعة، وحدة الشعور عندما نسعى في إدراك

الكائن من الداخل/ ص٦٠ كتاب - حدس اللحظة - فاستون بشلار -تعريب رضا عزوز، وعبد العزيز زمزم).

دربة الأذن تأتي من خلال ما يطالعه الشاعر من شعر إن كان قديمًا أو حديثًا، لتشكل له إمكانية الإلقاء (إن كان مهيئًا لذلك) أو إمكانية التنغيم في القراءة من جميع الاتجاهات، وهذه لم تأت صدفةً ولم تأت بلباقة الكلام وفصيحه بقدر ما تأتي من خلال تعمقه وتأثره بشعراء جيله أو شعراء من سبقوه كي يستطيع أن يصل إلى أسلوب شخصي وإبداع غير مطروح لدى غيره وإلا لماذا الإعادة بشكل جديد.

فالشعر هنا موسيقى حية: لا يقوم على فكرة محدودة وواضحة، وإنما يقوم على عناصر تترابط إيقاعيًّا في ما يشبه الترابط الهندسي. والقصيدة إذن، هي هنا إيقاع الكلمات. والإيقاع أصلي: تكرار لعنصر أو أكثر في مسافة زمنية أو مكانية تتساوى وتنتظم في تدرج صاعد أو هابط. وهو إيقاع حر. وتقويم القصيدة يجب أن يتركز على الكلام وعلاقاته البيانية لا على الفكرة أو الموضوع. فليس معنى القصيدة في ما تمثله، في ما تتحدث عنه، إنما هو في نسيجها البياني.

إن التكرار ولو كان بشكله الجديد يجب أن يكون متناغمًا بمعان وتشكيلة لوحة أكثر نقاهةً من غيره (وهذا ليس عيبًا على الشاعر) وديمومته برسم الطقوس وتوحيدها، ما هي إلا جزء من الإبداع الذي يهدف إليه الشاعر دون غيره.

إن الفضاء يتسع إلى الجميع، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه: من أية زاوية ينطلق هذا الشاعر أو ذاك؟! ومن خلال المنظور الشعري الذي يكون ذات صفة عالية ومؤثرة لدى الغير يكون قد تخلص الشاعر وبجزئه البسيط عن فن كتابة الشعر كي يهيمن على ما يرسمه بهزته الأريحية.

يستطيع الشاعر تبديل الأشكال والخروج مع تلك الأشكال إلى الأشياء المتواجدة خارج الحسية، والالتفاتات البصرية لها دورها المألوف بالتقاط الحدث الشعري ورسمه في المخيلة البيضاء. وتعتبر البياضات في القصيدة هي حالة الشاعر الاستثنائية

مع القصيدة، كما لدينا الشاعر العراقي سلمان داود محمد وما يتركه من بياضات ما بين الشطور، معتمدًا على نقاط عمودية.

باج

أنا فلان بن جالب الهم. ما من آلهة بحوزتي،

وكفيلي في قضايا المساس بمحصنات الدفع الرباعي

فدائي مخنث.

إثاث أفكاري عقيلات لمن يشاء.

أتساقط من الروزنامة كعطل رسمية،

وأتخندق في وطن الثلاثين من فبراير،

أما المستقبل،

فليس كما عاهدني السيد ذو الليل الأشقر

في الثلث الأقصى من آذار،

أثناء العام الثالث بعد الألفين،

أي -الكبش سور للوثن-

أو هكذا تعيد التجاعيد أمجادها

عبر المشار إليهم بأصابع من بنفسج،

لذلك أوشكت على الانخراط

برعيل -المناف. ست- لو لا صيحة

«شمعون بن أبي الأسى» الذي أنبأني مأجورًا

عن ناطق في مجلس رعاية الطلقة لشؤون القول أن:

لا فرق بعد الآن بين (نقد النقد) لتودوروف

وأجندة (كبة الكبة) لعثمان الموصلي

من قصيدة رنين المعدل وراثيًا إلى (س. د. م. وداعًا ربما)، ص٥١ - الأعمال الشعرية الثانية - سلمان داود محمد

في قصيدته التي استهلها الشاعر العراقي سلمان داود محمد، هناك تبادلًا في اللغة، ما بين الكلمة الظاهرة والكلمة الفعلية التي وظفها في تكوين المعاني، ومن هذا المثال الذي نقلته (وهي قصيدة طويلة) نستطيع أن نبين بعض المقابلات اللغوية للكلمة الظاهرة والكلمة الفاعلة، فلو اعتمدنا مفردة فلان، وهي تُطْلَق على الشخص المجهول بدون تحديد اسمه أو هويته، هذا كان المعنى الظاهري للمفردة التي اعتمدها الشاعر، ولكن من خلال توظيفه للمفردة استطاع أن يركبها مع مفردات أخرى لتعطي غير المعنى الظاهري لها.

فقد اعتمدها ونسبها إلى معرفته الشخصية بالأنا: الأنا الظاهرة وهي متواجدة ضمنيًا ضمن سياق الشطر الذي اعتمده الشاعر. وخصوصًا أن الشاعر مع العنونة يهديها إلى حالته ب: وداعًا ربما - فالرنين المعدل أشغل النص الذي اعتمده الشاعر بالدلالات، ومن التاج الأعلى وإلى عملية الإهداء المحصورة بين هلالين، مما أعطت الحالة السميولوجية للعنونة، حالتها العليا لأنها جملة مركبة اعتمدت المعاني.

البديع الشعري المعتمد في القصيدة أو -قصائد الشاعر عامةً- اعتمد على منهجية الخيال الذي تغلغل ما بين المفردات (**إن البديع نتاج الخيال الفني الخالق الذي يصدر عن تجربة حية عميقة./ في تشكيل الخطاب الشعري ص٢٣ - د. عبد القادر الرباعي**).

أنا فلان بن جالب الهم. مامن آلهة بحوزتي،/ وكفيلي في قضايا المساس بمحصنات الدفع الرباعي/ فدائي مخنث. من خلال اطلاعي على القصيدة ومن ضمن توظيف الكلمة الشعرية فهناك ثلاثة عناصر اشتغلت مع الكلمات: الباث والمتلقي، والرسالة التي تم توصيلها. الكثير من المعاني الناطقة اعتمدها الشاعر من خلال الصور الشعرية الامتدادية والتي أعطت للقصيدة بهجةً أخرى.

من خلال الخيال، من خلال الوقع المعلن للمفرداتية، ومن خلال تواجد شاعر مع الحدث الشعري، ومن خلال التنفس الفني العميق للشعرية المرسومة، كل هذه الأركان. فالإدراك لدى الشاعر في نقل المخيلة لم يتوقف، فالأحجام تم محاكمتها سويًّا، وهي الأحجام المنقولة من الشيئية ومن الأحداث الممتدة ما بين الحدث الداخلي: **فليس كما عاهدني السيد ذو الليل الأشقر/ وما بين الحدث الخارجي: لا فرق بعد الآن بين (نقد النقد) لتودوروف.**

فقد تساوت الرؤوس المطلوبة للقتل في بلاد ما بين خنجرين، الرؤوس القديمة والرؤوس الجديدة، وتنقلنا القصيدة من حالة استفهام قديمة (النظام القديم) إلى حالة استفهام جديدة (النظام الجديد)، وهي حالات تشابك ومعارك نفسية دفعها الفرد العراقي على مرور عشرات السنين دون تردد منذ ابتداء الحروب وإلى انتهاء بصمتها ودخول البلد إلى حرب أخرى أكثر إثارة للإبادة الجماعية الفردية.

ما بين الخيال المنقول كحقيقة واقعية للتخيل الشعري لدى الشاعر، والواقعات التي نقلها بشكلها الشعري الحي اتكأ الشاعر على صيانة اللغة الشعرية من خلال الكلمة التي احتوت على ظاهريتها ومعناها الحقيقي عند تركيبها مع كلمات أخرى ولكن لم تتكئ على وجوه تشابه، وإلا نقع بنص مربك لا يحوي على معان جديدة. وتجربة الشاعر الخلابة استطاع أن يوجز إلينا: كحالة تاريخية بنص شعري أثبت قابليته على الإقبال من قبل المتلقي، والحالة الواقعية كنقل للكلمات إلى المختبر الشعري لكي تنتج إلينا المعاني الجديدة تحت خيمة الحدث.

إن رؤية الشيء هو اتخاذه – على الهامش البصري – في بعض الأحيان، ومن بعدها يتم التركيز عليه لذلك فإنه لا ينقل إلينا التعامد من الطبيعة على الورقة البيضاء كما يفعل الفنان في مختبره، فالشاعر ينقل التعامد إلى مخيلته البيضاء، ومنها يشغل الورقة بالنص الشعري، ومن الحالات المستحدثة جدًّا، هو كيفية التعامل مع هذه البياضات والتي

سأتطرق إليها بموضوع منفصل مع نقل بعض المشاهد الشعرية للشاعر العراقي سلمان داود وهيمنته الشاعرية للنص.

إن نظام الكتابة الشعرية المستحدثة ليس بالاعتماد على المقطعية والخصائص الصوتية كما جاء في الكثير من البحوث، ولكن هناك النظام الأكثر حداثة هو نظام البصرية ما بين الرؤية والمكان، وهو نقل الأشياء الكتاباتية من خلال الذاكرة بواسطة البصرية والتي تسافر بنا إلى إمكانية الخيال والتخيل في مختبر المكونات الكتاباتية، وهذا ما ألاحظه في بعض قصائد الجيل الحديث وكذلك في المؤلفات الكاملة لدى الشاعر سلمان داود محمد.

تفجير الكلمة لدى الشاعر والاعتماد على الاشتقاقات في توليدها تجعل منه يؤلف قاموسًا خاصًّا بمفرداته المتناوبة عبر الشعرية، فلو نلاحظ الكلمة بحد ذاتها إن كانت ثلاثية الحروف أو رباعيةً، فلها أبناؤها في عملية التوليد والاشتقاق:

وذلك وفقا لكرامات (زبيبنا)* الجسيم

وخليته العزوم (مليكة)

التي ترجمها سردًا مع الدفوف وغناها

المواطن الرشيد ذو الصوت المجيد

الموسيقاتور (وسيم الأشرم) بصيغة مؤداها:

دندن. دندن يا عبود

هذا الموطن شاة شاة

والمسلخ يجني الخيرات

أجلاف صاروا باشوات

والمنقذ يُدْعَى فرهود.

نفس المصدر.

إن من أهم ما يلتبس القصيدة الشعرية جعل الدلالات ذات مؤثرات لدى المتلقي، والشاعر يجيد إلباس القصيدة بتلك الدلالات عن طريق المعاني، وهذا ما نلاحظه لدى الشاعر العراقي سلمان داود محمد وهو يجيد اللعبة الشعرية والذي جعل من أصبعه وسيلةً ملائمةً لذلك الخاتم الذهبي. وتُعْتَبر الكلمة من خلال تجانسها في القصيدة الحديثة وحدة المعنى، ولكن هناك من يجعلها «أصغر صيغة حرة» باعتبارها قادرةً على القيام بدور النطق التام، وهذه الآراء جميعها لها دورها على أهمية الكلمة الشعرية ودورها في بيان المعنى للقصيدة الحديثة كما هو في قصيدة الشاعر: **وذلك وفقًا لكرامات (زبيبنا)* الجسيم/ وخليته العزوم (مليكة)/ التي ترجمها سردا مع الدفوف وغناها**

يقودنا الشاعر العراقي سلمان داود محمد إلى رواية (زبيبة والملك) والتي كتبها على -حسب الادعاء العام- صدام حسين، وراح الأدباء المرتزقة يلوحون ويمدحون ويقدمون الدراسات على رواية وهمية، قد كتبها أحد الأشخاص ونسبها إلى صدام حسين، الشاعر العراقي سلمان داود محمد نقل تلك الحادثة شعرًا، بل نقلها ضمن الشعر السخري، ساخرًا من هذه الحالة وحالات كثيرة قبل الإطاحة بصدام حسين.

والسخرية الكبرى التي أطلقها الشاعر في: دندن. دندن يا عبود. إلخ، وهي سخرية من الوضع القائم بشكل عام إن كان في عهد النظام القديم أو النظام الجديد، وهكذا تكون الدلالات قد منحت ثيابها إلى النص الشعري بشكل واضح. فاستسهال النطق بالكلمة هي انعكاس المخيلة حول ذلك التوظيف، وتسهيل المعاني للمتلقي لكي تكون الكلمات متداولة ما بين الجميع.

وهنا يكون دور الشاعر كيف يجعل من الكلمة لعبةً في لسانه، كي يظهر الأمتع منها ويحولها إلى مفردة شعرية تناسب وتليق بالحدث الشعري الذي يتبناه في اللحظة النقطوية وكتابة القصيدة. وفي أحيان كثيرة تسمح لنا الكلمة من دخول حالة التأويل في استخدامها المعتمد ضمن القصدية الشعرية، فالشاعر يستهدف الكلمات المؤثرة والتي تشاكس اللغة

ولن تجري حسب طبيعتها، وهذا يعتمد على ذاكرة الشاعر في كيفية تأويل الكلمات، وتفجير معنى المعنى للوصول إلى حالة أريحية عند القراءة.

ولعل بيرس كان يفكر عندما كان يكتب (كما جاء في كتاب السيميائية وفلسفة اللغة ص١١٢ لمؤلفه أمبرتو إيكو): (بما أنه الإنسان لا يمكنه أن يفكر إلا بواسطة الكلمات أو بواسطة رموز خارجية فإنه بإمكان هذه الرموز والكلمات أن تقول له «أنت لا تعني شيئًا غير ما علمناك، لذا أنت تعني فقط لأنك تقول بضع كلمات باعتبارها مؤولات لفكرك» وبالفعل إن البشر والكلمات يتعلمون بصفة متبادلة: كل إثراء معلومات لدى شخص ما يحتم -وهو بدوره محتم- إثراءً موازيًا لمعلومات الكلمة. فالكلمة أو العلامة التي يستعملها الإنسان هي الإنسان نفسه).

فالشعر هو التأليف، وتعني الإنسان والإنسانية في جميع اتجاهاتها، فالإنسان وحده القادر على نقل الكلمات لأنها تعنيه هو بالذات، فهو ينقل إنسانًا من الطبيعة السلبية إلى الطبيعة الإيجابية، إذن الشاعر عبقري في مجاله الشعري، وليس ذلك الإنسان المتخاذل والذي يقبل القسمة على جميع منافذ الحياة. فالصناعة المبتكرة للعناصر الموجودة، مختزنة في الذاكرة، ولكنه لا يستطيع النزول وتبديل ذاكرته وما تختزنه من أجل الوصول إلى مفهوم جمالي جديد يحمل بين جناحيه تيارًا خاصًّا، إلا في عملية التجديد والبحث عن الجديد دائمًا، فيتألق ونظرته الخاصة لهذا الكون. ومن خلال التألق يجاور الجماليات بل يدخل في عمق لوحته الشعرية ويبتعد عن إرادة خاصة ليخلق لونًا له مقوماته؛ يسقط على العين وشفافية ما خلف المنظور.

إن جزءًا كبيرًا من الشعر والفن يكتفي بتنظيم تجارب مثل انفعال واحد محدد كالحزن والفرح والإباء، أو مثل موقف محدد مثل الحب والغضب والإعجاب والأمل، أو مثل حالة شعورية خاصة مثل الكآبة أوالتفاؤل أو الشوق. ومثل هذا الفن له قيمته ومكانته في شؤون الإنسان ولم يعترض أحد على قصائد من هذا النوع، فهي تشكل

الإطار الذي أراد الشاعر زرعه، ولكن في نفس الوقت يطالب الشاعر ذاكرته بالخروج وما تحمله من أغصان كي يستطيع أن يلوح باستمراريته.

فالنص المفتوح مثلًا كأنك تنتظر جزءًا آخر من مثل هذه النصوص، وكذلك ما يلوح عبر القصائد الرؤيوية لا تنتهي بنقطة واحدة، وهناك الكثير من يزرع السخرية لدى النتاج الشعري الذي قد تناوله الشاعر ولكن الشعر الذي لا يصمد أمام السخرية ليس شعرًا من الطراز الأول، كما أن السخرية أو المفارقة ذاتها هي دائمًا من الصفات المميزة للشعر الرفيع.

وهنا أنتقل إلى الرؤية والمادة الحسية، فما تحمله الذاكرة لا تحمله البصيرة، فالبصيرة هي ناقلة الأشياء من الطبيعة إلى الذاكرة، وما تحمله هي الرؤية إلى تلك الأشياء، وتحديد رمزيتها إن وُجِدت، وكذلك حصرها ضمن منظور معين تستوعبه الذاكرة لتخزينه، فعند النزول إلى أبسط الناس يتم بواسطة اللغة، فاللغة هي التي تعلن التواصل، وقد تكون الكلمات جميلةً لكن هذا لا يكفي، فلا بد من الحركة في تشكيل المنظور الشعري أو في العمق الشعري أو مجرد بصيص يدل على الإثارة، ومن هنا يمكن النزول إلى أعماق اللوحة الشعرية.

فاللغة هي التي تعني لنا الكثير والغوص في عملية التفكير، بل تكون جسدها الناطق في عملية الخلق، ومن دون اللغة لا نستوعب الجمالية وما جاورها من الكلمات التي تنقل لنا الأشياء.

(إن كل اتصال كلامي عمليتان متواجهتان، أولاهما تذهب من الأشياء إلى الكلمات وهي التقنين، والثانية تذهب من الكلمات إلى الأشياء وهي فك التقنين، أليس فهم النص معناه الإدراك الجيد لما يختفي وراء الكلمات/ وإن هناك حالات لا يستطيع التفكير فيها أن يتصور الأشياء خارج الكلمات التي تعبر عنها، وقد ردد علماء النفس كثيرًا أنه ليس هناك تفكير دون لغة، وأن اللغة ليست ملبسًا للتفكير بل هي جسده وهذا ما يبدو حقيقيًّا وخاصةً بالنسبة للأفكار المجردة التي لا توجد إلا من خلال التسمية - ص٥٥ و٥٦ - كتاب النظرية الشعرية - بناء لغة الشعر اللغة العليا لمؤلفه جون كوين، ترجمة وتقديم الدكتور أحمد درويش).

إن نسيج القصيدة وبنيتها هما رؤية الشاعر لهما ومدى عبقريته في النزول إليها بل العمل من أجل ردع الشوائب والكلمات التي يراها غير مناسبة، فنسيج القصيدة من قيمتها الموضعية الفنية ومن صفة الأشياء في (شيئيتها) أما البنية (فهي الحبكة ودربة الأذن وما يتناوله الشاعر من خلال تجربته الشعرية) في نظم القصيدة. وهي تعطي القصيدة الشكل الذي فكر بتناوله، وتضبط حجم المعطيات الحسية، وتقدم النظام والاتجاه.

والنسيج يؤثر في شكل القصيدة ويسيرها وإرادة الشاعر، فالقصائد العظيمة تتكشف عن بنية عضوية الأجزاء، يتصل بعضها ببعض اتصالًا متشابكًا محيرًا، كما أن مجمل المعنى في مثل هذه القصائد غني وفعال في مستويات عدة، وإن الغموض القيم هو في الواقع (تعدد الإشارات)، فهو يضيف غنًى وتعقيدًا لبنية المعنى ولا يبهمهما.

إن الخيال في نسيج القصيدة يتوسع بسقوط الذاكرة عليها، والشاعر العبقري هو الذي يطلق العنان لخياله، وإنما هو الذي يستكشف الكليات.

والكليات لا تدفع الخيال للنشاط فحسب بل تحد أيضًا من اللإنطلاق. ومن أروع ما يحققه الخيال معنى المتعة الموسيقية وكذلك التنغيم، وهو ما يمكن أن يُعَبر عنه اليوم بخلق الملاءمة في الدوافع التي تبدو غير مترابطة وسكبها في نظام واحد، أي في خلق التوازن والاعتدال.

إن إحدى الأغراض العملية لرسوم الكهوف كان تنمية عين الخيال مع تنمية عين الجسد، في البصر والبصيرة والعمل معًا في انسجام مرتاح، فالتعليب مرفوض، وإن تجربة الشعر تجربة شخصية نابعة من الطقس المحيط بالشاعر، والذي يتشعب لينال مجال المجتمع ويشارك بمعاناته هذه ومعاناة الآخرين في العام والخاص. فنقل الحقيقة كالبذرة المثمرة إلى الوعي كي يحمل بين جنبيه المرئي واللامرئي وبوسعه أن يتخيل الزمكانية وهو الذي يرى ويشخص مما لا يسطتيع الآخر عليه أو يراه بدقته، فالغاية من ذلك الكشف: كشف اللامرئي، مع الوعد المقطوع بأنه يستطيع أن يسيطر على ذلك اللامرئي.

إن الشيفرة الشعرية لا يجيدها إلا الناظم الذي ملأ خاصيته بالأحدث، وأوجد الأثر الذي تحدثه الموسيقى كقدرته على إحداث الأثر الذي يحدثه الرسم. فموسيقى النظم التي ترابط فن الكلام بالموسيقى من قديم، والتي تجعله يحافظ على خاصته الغنائية حتى ولو لم ينشد إنشادًا تختلف اختلافًا، ويكاد أن يكون تامًّا عن اللحن في الموسيقى، فالمقصود بهذه الموسيقى هو أن يبني الشاعر أنماطًا صوتيةً متسقةً وأن يتجنب تجمعات الحروف الساكنة، أو يخلق مجرد إيقاعات مماثلة بين جرس الشعر وتركيب النغمات في الموسيقى، وإنما تعني أن ثمة حلاوةً من نوع ما للجرس أو الإيقاع.

وقد حاول بعض الشعراء أن يحدثوا آثارًا موسيقية عن طريق مسايرة نسق المعنى للبحر الذي تُنْظَم فيه القصيدة، وتجنب التركيبات المنطقية والاهتمام بظلال الدلالات أكثر من الدلالات وأكثر من الدلالات المجردة نفسها، ولكن هل نستطيع أن نمد الخطوط المهزوزة وغموض المعنى، والابتعاد عن المنطق الموسيقي بالمعنى الحرفي لهذه الكلمة؟!

إن الشعر نسطيع أن نقربه من الموسيقى تارةً ومن الرسم أخرى، وذلك باشتراك الشعر مع الموسيقى في النشأة الغنائية واعتماده عنصر الإيقاع، بيد أن النشأة لم تكن نشأةً غنائيةً موقعةً فحسب؛ بل كانت إلى جانب ذلك نشأةً صوريةً أيضًا.

ومن خصائص القصيدة ومنظورها اللفظة في الشعر، وخصائص الأسلوب الشعري، وإنه تركيبي يؤلف بين المتباعدات والمتناقضات، وإن المعاني الشعرية تنشأ من الصراع بين ما هو منطقي وما هو غير منطقي ووحدة القصيدة وحدة عضوية أو وحدة مغزى يستكشفه الناقد بتحليله للنزعة الغالبة في القصيدة أو فك شيفرتها، فالقصيدة هنا نوع من الصلب الداخلي الدائم، فهم هذا الشعر يقتظي النظر إليه من هذه الشرفة، أعني كحركة شاملة تامة موصولة بغاية حركة تشكيل وإن تخللتها مواقف ومحطات وانهدامات.

والتواصل لدى الشاعر هو حركته الديناميكية الدائمة التي تعطي للشعر من هذه الوجهة -وبالطبيعة- شعر غاية وطريق نحو هذه الغاية: الغاية واضحة، نقطة إشعاع وجاذبية وتمركز. أما الطريق فتبدأ من نفس الشاعر، تعبر التاريخ والزمان والحضارة في اتجاه تلك النقطة حيث يتلاقى الشاعر بجذره. وهي طريق صعبة، وعرة، أخاذة، مليئة باستشهاد الحساسية.

الفصل الثالث:

المقاربات والمباعدات

علاقة التقارب والتباعد مع الشاعر والشعرية كعلاقة المفردة الضائعة والمفردة الحاضرة، وللعثور على المفهوم التباعدي والتقاربي للشاعر، هي القدرة على ايجاد ذاكرة منسجمة مع رؤية الشاعر، وكذلك الغوص بأبعاد الرؤيا التي تشكل الحافز الفعال لعملية الخلق الشعري.

ستقترب الذات من المقاربات وتحويلها من الآخر إلى الذات عبر المنظور الرؤيوي للشاعر، حيث الذات الحاضرة هي التي تكمش الأشياء المهيئة وإن كانت عبر منظور بعيد بشكله المتعامد، لذلك تستمر رؤيوية الشاعر مع الذات الحاضرة لتقريب الأبعاد المنظورة وغير المنظورة.

فكل الأبعاد المنظورة يتم تقريبها بالدقة لتلافي الأخطاء المحتملة والعالقة بها، أما الأبعاد غير المنظورة، فهناك الذاكرة التي تقود الشاعر نحوها ويتم تقريبها مع الأبعاد للمنظور، إما بشكل ابتكارات جديدة أو بالشكل الحدسي وتوقعات الشاعر، والاحتمال الأخير؛ الكثير من الشعراء اشتغلوا عليه ونجحوا، حيث يكمن الإبداع والتجديد من خلاله.

إن الاتجاهات المنظورة كثيرة على الطبيعة، منها الإتجاهات التجريبية، ومنها الواقعية الساذجة والتي تحتاج إلى إعادة التفكير بها ضمن إيدولوجية فكرية، وهي عادة الأشياء القديمة والتي استهلكت نماذجها، ومنها الاتجاهات العقلانية الموجهة والتي تتجه بشكلها الطبيعي، والحاضرة معنا ونعيشها بشكل يومي، وربما ما نطرحه له

أبعاده الفلسفية في الشعرية وما يخص المقاربات والمباعدات، ولكن نبقى مع الأشياء ومكونات تلك الأشياء والنزول إلى عبقريتها في الاتجاهات المناسبة والتي تخص الرؤيوية في المنظور التقاربي.

المنظور التقاربي، يختلف عن المنظور التباعدي في المشهد الشعري، حيث الشاعر من خلال هذه الغرفة قد انتهى من حالة التفكير وبدأت لحظته الشعرية، فجميع المباعدات قد هيئها إلى الذهنية وجرت عملية التنقيب الوحدوية والاستجابة إلى المفردات المخزنة والتي ستنهال علينا كالمطر، لتغزو بياضات الصفحة.

الموجودات الشيئية تتواجد خارج العقل، وانما هي الأشياء التي يدركها العقل؛ فقد أكد الفيلسوف صموئيل الكسندر: (**إن العقل يوزع السلطات بينه وبين الطبيعة أو بينه وبين الأشياء والظواهر في الطبيعة، وإن وجود الأشياء ليس رهنًا بمعرفتها. فضلًا عن ذلك، فإن وجود الأشياء ليس قائمًا في مجرد إدراكها كما ذهب إلى ذلك الفيلسوف باركلي./ يحي هويدي - مقدمة في الفلسفة العامة - ص٢٥٦**).

ترتبط الذاكرة بالأمكنة التي تبعث الحسية للموضوعاتية، فتتحول إلى حركة فنية استرجاعية، مما يعبر عنها الشاعر في الارتباط الجدلي ما بين الذاكرة والمكان، وهنا الحسية تكون في حركة دائمة ليس من أجل التذكر والتذكير، وإنما هي حركة أمامية بالحدث الحسي الذي يرسمه الشاعر عادةً من خلال توظيف أدواته الشعرية اللغوية الجمالية والمنطق الفلسفي المعايناتي في ذاكرة المكان نفسها.

فالمعاينة الحسية جزء من التسلط التنبيهي نحو الأمكنة التي تدفع الشاعر على تفحصها بشكله البصري الصامت (فالكثير يستخدم لغة الصمت، وهو يبحث وينقب عن الأشياء من خلال البصرية) فهنا تكون لغة البصر والبصيرة هي التي تدفع الذاكرة إلى الانتماء الحسي للمكان. فالمؤسسة التقاربية الذهنية هي داخلية بالدرجة الأولى، والمؤسسة التباعدية هي خارجية بدرجتها الأولى أيضًا، وهنا عامل الارتباط بين المؤسستين الداخلية والخارجية، يكمن البياض الذي ينتظر التمازج الحسي وتقريب

كل الشخوص والأمكنة من خلال الأفعال المستقبلية، وهي ليست حالة شرود ذهنية كي يكون الفلاش باك بمهامه التذكرية بقدر ما هي اشتغالات الشاعر على تباعد المقاربات وتقريب المباعدات حسب الفيض الذي يظهر في الذاكرة والقيم التي لا تناسب حالة الشاعر في مهمته الشعرية.

تُعَد الجملة الشعرية والتي تبني محتواها على فلسفة الدهشة من العناصر المتقاربة لتجربة الشاعر، فعنصر الدهشة بمحمولاته الفلسفية اللغوية نادرًا ما نرى شاعرا يدخلها بشكل متواصل، ويؤسس منها منهجًا مستقلًّا له أسلوبيته الخاصة في عملية الخلق الشعري؛ وتُعَد هذه المرحلة، مرحلة التعالي الشعري مع المقاربات اللغوية التي لا تفارق كيفية الشاعر مع القصيدة الحديثة.

ولو ذهبنا بعيدًا عن عنصر الدهشة فسوف ندخل إلى مباعدات الشاعر، وميوله المتماسكة في اللغة الشعرية والصور التي تحمل ديموتها، ومنها الانفتاحية الحسية للصورة الشعرية، ومنها الانفتاحية الذهنية. هنا يظهر لدينا التقابل ما بين المقاربات والمباعدات. لغة متماسكة تسعى إلى الوصول مع الشعرية ولغة أخرى شغلت الذهنية وأسست عناصر مع الدهشة المتماشية في الشعرية، فيتقابلان في نقطة واحدة: عند القصيدة الحديثة، بدءًا من العنوان التركيبي، وانتهاءً بنقطة مستقلة تقابل المعنى.

تتداول العناصر التقابلية بعدة مجالات مع شيوعها في القصيدة الحديثة، وتوظيف أدوارها بمنتهى الانسيابية أحيانًا، واللجوء إلى الأحلام بأحيان كثيرة، فمن التقابل الفعلي إلى التقابل اللافعلي، وفي الحالتين تظهر المفردات لتسطر إلينا تلك الانفعالات الهادئة ما بين الآخر الفعلي وما بين الأنا المرسل.

قد تظهر التقابلات من بعض الزوايا الميتة، كالليل يقابل المُرْسِل وهو في أشد الحاجة لحلم يوقظه، وكالنهار يقابل الليل وهو في دورته اليومية، وكذلك التقابل الفكري مع روحية القصيدة الحديثة وتشعباتها الحديثة عند الخلق الشعري، ولكي نكون الأقرب من عنصر التقابل، تقابل المباعدات الحية للبصرية مع العنصر الحاضر للذهنية

عند تقارب المعاني واللغة الشعرية، وتشغل الأخيرة النار للمتلقي ورغبته الجامحة حول القراءة، وكذلك تبعث إلى المفاهيم المرسومة في فكر الشاعر لأنها الأقرب من المُرْسَل إليه.

لو أمضينا شوطًا فعالًا مع التقابل الفعلي لانزوينا مع زوايا حادة عديدة، وهذه الزوايا هي استجواب للشاعر (المرسل)، وفي حالة ابتعادنا عن الاستجواب الشعري نمكث إلى عنصر السكوت، وهنا جمالية الصمت التي يتركها المرسل في القصيدة الحديثة، وبما أننا مع التفاعلات المستمرة ما بين المرسل والمرسل إليه، فإذن نحن أمام حركة فعالة في التأليف والاستقبال.

وتبقى الشيئية الملتقطة من قبل الشاعر هي التي تشغل جمالية الصمت المتروكة، وهذه الشيئية تشكل جزءًا من الأشياء المقربة التي اشتغلت البصرية على التقاطها من مسافات بعيدة، كأن تكون مسافة الحلم، أو مسافة اليقظة والاشتغالات نحوها، وكذلك مسافة الفيض من المعاني الخارجة من الذهنية لتغذية الذاكرة المفتوحة والتي تلتقط كل الأشياء.

إن الأشياء الضيقة تبدو ضيقةً لا محالة منها، والأشياء الواسعة تبدو واسعةً، ولكن لا يستطيع الشاعر مهما بلغت بلاغته الشعرية وإدراكاته أن يملأ تلك المساحة الواسعة، فهي تشكيلات واسعة ملء الفضاء، ومن الطبيعي هذه التشكيلات لها مناصروها، وكل شاعر يختار زاويةً من ذلك الفضاء والاشتغال ضمنه.

كقارئي الذي يدخل إلى منهجية النص الشعري، هذا يعني أني قد حددت تلك المباعدات عن النص، وألزمتها بالتحرك من خلال المفردات وتغيراتها المستمرة، ومن خلال عملية التأويل التي تدخل على النصوص عادةً، وبما أن قارئي ليس بعيدًا عني فما هو المانع من تقريبه أكثر، بل ومشاركتي بالنص والنظر إليه كوسيلة غير منعزلة، وهنا أعطينا للنص المتقارب وسيلةً تفاعل أكثر من الأول.

فالأول قارئي المجهول من الجمهور المحيط بي، والثاني قارئي غير المجهول والذي داخلني حتى في الذهنية وأصبح جزءًا من النص والموضوعاتية التي تدير النص داخل المعاني، بينما التباعدي الأول، فإنه خارج معنى النص، ويلزمني معه نحو الأنساق وترتيبها. لكي يتحقق الكل الفني.

فالمؤلف لا يرى نفسه داخل الآخر، وإنما يرى نفسه داخل ذاته مع بعض الشيء من الشيئية، والكثير من الذاتوية، لذلك معظم ما نقرأه له حسيته الذاتية الناطقة باسم الآخر الخارجي، وهو خارج النص ولكن داخل المعنى وهيأته المرسومة. لذلك يجد المؤلف/ الشاعر وسيلةً خارج التموضع، وتكوين العلاقة الاستبطانية بينه وبين المفردات الشعرية/ كجملة وهيئة لها معانيها. وبينه وبين الآخر/ الذات الأخرى التي يشتغل من خلالها لعكس الآخر المنظر.

وكذلك بينه وبين الأشياء البعيدة والتي تمنحه علاقةً تقاربيةً بواسطة التخييل. في أكثر الأحيان. يصل الشاعر إلى طموحه المحدث كي يطرق باب ما بعد الحداثة من خلال المعرفة الشعورية القوية؛ فباب الطرقة والدهشة المثلى/ مثلًا للشاعر العراقي سلمان داود محمد هو استيعابه للحدث اليومي بشكله المركز، وكذلك استيعابه للأشياء المادية بشكلها التجزيئي، ومن خلال هاتين الموصلتين، فقد توصل إلى ذهنية مركزة، وهو يعرف جيدًا ماذا يريد من الشعرية ومن القصيدة الحديثة بالذات.

وهذا المنطق الحداثوي يقودنا إلى ابتكرات وإلى حدس الشاعر، وهو قد تأكد وشيد التأكيد من خلال معرفته الشعورية القوية على منح الآخر القوة أيضًا باستيعاب الحدث الشعري. والحدث الشعري عادة لا يحل محل الحدث الشعري الآخر، بل يحضر معه كامتداد متناسق لتكملة تلك الفكرة التي تبناها الشاعر، لذلك نستطيع القول من خلال النظرة النقدية بأن التموضع الخارجي دائمًا يتأرجح بين الثبات والميول يسارًا ويمينًا، بينما التموضع الداخل قد سكن المخيلة وأشغل مساحةً لا بأس بها للمواصلة مع القصدية الشعرية.

على فراش الموت تهذي حدائقي:

- زئير عصافير

- نباح زهور

- ونعيق فراشات

هكذا فعلت بي أنياب غياباتك الكاسرة

هجرانك الطاعن بي

عبارته الوحيدة:

«هنا ضماد

لا يكتم الغناء عند الإصابة.

فاجتنبوه».

ص١٣٨ من قصيدة برهان - الأعمال الشعرية الثانية - سلمان داود محمد.

تتمتع الشطور المرسومة هذه برؤية تشكيلية تتحرك أمام البصرية، وقد نقل الشاعر تلك الرؤية مع مباعداتها واستطاع تركيبها بصور حادة حسية، تعمل مع المغنطة الحسية لقارئي الذي أتاح الفضاء الخارجي لنقل تلك الرؤية المخصخصة بالشاعر وانتماء المرسل إلى فضاء داخلي يحرك خصخصته وعدم التفريط بالرؤيوية: **على فراش الموت تهذي حدائقي/** الموت الخارجي، حيث تواجد مفردة الحدائق وتواجدها أيضًا على الطبيعة بشكلها الهندسي أمام الشاعر وأمام الجميع، فنقلها واستوعبها كاملةً.

وتقاربت المفردات من خلال درجات الاستيعاب التي يتحلى بها المرسل: **-زئير عصافير/ -نباح زهور/ -ونعيق فراشات** ... تتصاعد هذه الثنائيات المرسومة ما بين الزئير، المنسوب للأسد، ولكن بما أن اللغة مضادة، فترتد معانيها إلى معان أخرى؛ فزئير عصافير لا يكمشها إلا الشاعر برؤى ذهنية مفتوحة، ضمن الزوايا الحادة، والتي

عادةً تكون المباعدات هي وحدتها الثمينة، والمرسل ليس خارج تلك الزوايا بقدر ما يستجيب إليها ويشكل جزءًا منها، فالمغنطة المرسومة تقاربت أكثر وأكثر.

لقد تخلى الشاعر عن (**ال**) التعريف، ليجعلها مفتوحةً في الشعرية، وهذا الانفتاح يؤدي إلى عدم التحديد، لا بمنطقة معينة ولا ببلد وتاريخ محدد، وهي حالة فكرية ناضجة وتوجهات الشاعر في اللغة التي تبناها وهو يقودنا نحو الشعرية، ومحاكم خيالاتها المعرفية وقوة التفاعل، وكذلك لو نلاحظ أيضًا نباح زهور، فالتكرار يبعث إلى التنغيم، ومن خلال هذا التكرار في وجه اللغة، استطاع أن يستقر على جرس المفردة الشعرية.

إن مفردات زئير ونباح ونعيق؛ كلها مفردات متباعدة عن المعنى الذي رسمه الشاعر، وقد استطاع أن يعطي تأويلات أخرى من خلال زوايا حادة أولًا، ورسم صور كهربائية لاذعة، تعتمد المغنطة في جذب قارئي، بل وسرقة لحظاته وقيادته نحو الحالات الجديدة التي يعتمدها الشاعر. هكذا فعلت بي أنياب غياباتك الكاسرة.

هجرانك الطاعن بي/ عبارته الوحيدة:/ «هنا ضماد/ لايكتم الغناء عند الإصابة./ فاجتنبوه.». اعتمد الشاعر على روي الروي من خلال التعبيرية الواسعة والتي تعتمد الجمل التي تقتحم الحواس للمتلقي، بل وتدفعه نحو تحسس شعري في تلقي الصدمات الشعرية من خلال الدهشة، والمقاربات التي اعتمدها خير دليل على انتماء الشاعر لتلك الصدمات الممغنطة للآخر، والدخول إلى أفكاره من أبواب عديدة.

الشاعر العراقي سلمان داود محمد لم يكتف في تقريب المباعدات وصهرها بقدر ما راح يوظف تلك الجمل المقربة الذهنية ورسمها من جديد لتخرج بمياه جارية قابلة للاستخدام اليومي.

السؤال الذي من الممكن طرحه بشكل عام: **هل سجن الشاعر المفاهيم الشعرية وجعلها تدور نحو الذات فقط؟**

للإجابة حول من مثل هذه الأسئلة: إن الذاتية لدى الشاعر هي ذاتية مفتوحة على الأشياء، وتمارس بعض مهامها مع الآخر في تدجين الفكر بشكل أكثر، وإن أي فكر يعتنقه الشاعر لا يكون إلا من خلال الانفتاح وتقبل الآخر وأفكاره حتى وإن كانت مضادةً، لذلك عندما اعتمدنا المقاربات الذاتوية والمباعدات اللاذاتوية نكون قد وُفِّقْنا في التحري عن ذاتية الآخر في الذاتوية الشخصية، وهنا قد تطرق الشاعر من خلال قصائده كنموذج حي أمامنا، لتوظيف تلك الذاتوية التي اعتمدت المباعدات نحو تقريبها والاشتغال من خلالها.

ومن خلال المعاني المنقولة والتي لها علاقاتها مع الأشياء وكذلك مع الإدراكات فإن الشاعر يكون له مرجعية معرفية حسية مع تلك الأشياء، ولا يمكننا الوصول إلى المعرفة إلا من خلال اللغة ذات الصلة بالموضوعاتية. ومن رأي دي سوسير (**إن المعاني ترتبط بنظام من العلاقات والاختلافات هو الذي يحدد كلا من عاداتنا الفكرية والإدراكية. وبغض النظر عن أن اللغة تشكل النافذة التي نطل منها على الحقيقة، «وبتعبير آخر» عن أن اللغة مرآة عاكسة أمينة، فهي تحمل معها شبكةً شاملةً ومعقدةً من الدلالات الثابتة المستقرة/ ص٢٨ - التفكيكية، النظرية والممارسة، تأليف: كريستوفر نوريس، ترجمة الدكتور صبري محمد حسن**).

حضور المباعدات اللفظية والمفردات المعتمدة للشاعر هي جزء من حضور الآخر المختفي ما بين الأنظار، وهنا يشتغل المنظور البصري الخارجي بالبحث عن الآخر المختفي، وإخراجه مع مفردات تليق بمنجزاته وفعاليته على درجات الحياة، فالشاعر ينقب عن اللامألوف في درايته الشعرية، وإذا انتمى للمألوف هذا يعني كل يوم يستطيع أن يقدم عددًا من القصائد التي لا تعني شيئًا.

يقول جاك دريدا: «**العطاء ليس له وجهة معينة وليس له صاحب معروف ذو هوية محددة**». وهذا لا يعني بأن الشاعر يتخلى عن المقاربات التي في المخيلة وعدم الرجوع إليها، فهي تشكل عطاءً أوليًّا بموادها الأولية قبل التحويل والدخول إلى الشعرية، ولكن

مصاحبة المباعدات من ضرورات البحث عن المجهول الذي لا يظهر إلا بوسيلة الشاعر، وهنا تظهر إلينا الانفرادية الأسلوبية والتي تعني إلينا الكثير بملابسها الجديدة.

كان المقصود بياض غيومي

غيومي المجروحة

بوميض برقك المتسرع.

لقد كنت البلاد. البلاد. البلاد

وكنت القرابين،،

لكنك. ويا للأسى. ضائعة

ودليلي ضرير

سأكرهني

كثيرًا.

(نفس المصدر).

لقد حول الشاعر في جملته الأولى: **كان المقصود بياض غيومي/** مدلول العناصر السابقة للنص، حيث تُعَد الجملة الشعرية الجديدة قرينةً لغويةً سياقيةً للجمل التي سبقتها ليحدد دلالة المعنى وتقريبه إلى المتلقي، ومن هنا نركز حول المباعدات وكيفية تقريبها في الجمل المتوالية والتي تبين لنا معاني جمل أخرى قد تكون خارج النص، أو سبقت المعاني الدالة على النص الشعري.

تحديد الزمنية من خلال الألفاظ ومن خلال تراتبية لغوية تفتح المعاني على بعضها، بل وتجذب المتلقي وتقوده إلى معانٍ أخرى، فترجيح المعنى، وتقريبه على معانٍ عديدة تقوم على تتالي الوحدات اللغوية القائمة في النص الشعري: **لقد كنت البلاد. البلاد. البلاد/** ما بعد الفراغ، بدأ الشاعر بتعريف معانيه وقد حدد بالفعل كنت، جنسية

المخاطب، فهناك عدة معان في النص الذي تبناه الشاعر، ولكن رسم المفاتيح للنص من خلال لغته أولًا ومن خلال معانيه التي تتوارد لتشكل ألفاظ الشطور المعتمدة.

إن اللغة هي خير مفتاح للكلمات وخير مفتاح لحضور المقاربات والمباعدات في القصيدة الحديثة، فانفتاح اللغة حول الزمن، تعني إلينا أن هناك صحوةً زمنيةً من قبل الشاعر مربوطةً جل ارتباط بصحوته الذهنية والعمل على التقريب الزمني بدلًا من الابتعاد عنه.

يقول الدكتور جلال الخياط: (**الفرق بين الشاعر المبدع والشاعر المتخلف يكمن في موقفهما إزاء الزمن وصدور ردود أفعال عندهما عن أفعال حقيقية أو مفتعلة/ ص٩ - الدكتور جلال الخياط - الشعر والزمن**).

الوحدات الزمنية

إن الزمن الحدثي هو أقرب الوحدات الزمنية في القصيدة الحديثة، طالما أتكلم عن المقاربات والمباعدات في القصيدة الحديثة، فتقريب الزمن الحدثي من الزمن التاريخي، هذا لايعني أننا في بعد عن الوحدات الزمنية الأخرى، فكلها تتقارب من خلال وعي الشاعر وتجواله ما بين الأحداث الشعرية، فالزمن التاريخي من الوحدات المتباعدة.

والتخلي عنه هذا يعني أننا أمام أنساق مشوشة، فكل شاعر قد مر بزمن تاريخي واستخلص من التاريخ الشعري الكثير من التجارب، وحضور تلك التجارب بشكلها الحداثوي هو تقريب ذلك الزمن وعلاقته الجدلية مع زمن الحدث الشعري الحديث في القصيدة.

لو تقاربنا أكثر من مقاربات القصيدة مع أحداثها ورسمنا الزمن الشعري والذي يُعَد أحد الوحدات الزمنية أيضًا في القصيدة الحديثة، والذي يحمل بين ذراعيه مجموعة من الأحداث ذات الشحنة الزمنية الشعورية المنفردة في التعبيرية عبر ذهنية وذاكرة شعرية لا يتحلى بها أي شاعر، وهذا الزمن له أنساقه النظمية الخاصة لأنه ذات أسلوبية من أسلوبية الشاعر.

ومن خلال هذا المفهوم ومفاهيم أخرى مثلًا: العلاقات اللغوية، والعلاقة الداخلية ما بين الوحدات الزمنية سنلاحظ التقاء تلك الوحدات بنقطة واحدة على المستوى الزمني للقصيدة الحديثة.

ولما ندخل إلى القصيدة المستحدثة فسوف نكون على عدة مستويات من الأفعال التي وظفها الشاعر، وهو الزمن الحدثي والذي عبارة عن: (زمن الأفعال ما بين الماضي والحاضر والمستقبل) وهي التزامات الشاعر للحدث الشعري في ابتكار المعاني وحدسه في رسم بعض المفردات أيضًا غير المطروقة، وهنا نفرق بوعي بين بنية الفعل وبين ارتداده الزمني. وهناك الكثير من الأفعال ترتد في القصيدة الحديثة.

الزمن في القصيدة يُعْتَبر من العوامل الصغيرة الجامعة، ولكن من خلال المنظور الشعري فله وحداته الفعالة وحركة القصيدة من الخارج ومن الداخل، فمثلًا: الزمن التاريخي عبارة عن حقل تاريخي يجمع الأنساق النظمية ورؤية المنظور إليه رؤيةً خارجيةً، بينما الزمن الشعري والذي يواكب القصيدة الحديثة، فالرؤية إليه رؤية داخلية لأنه يُعْتَبر مجموعةً من الأحداث ذات شحنة معبرة في زمن القصيدة الآني، وهذا لا يعني أن الزمن الشعري لا يلتقي بالزمن التاريخي، بل يلتقيان بنقاط عديدة ما بين التاريخ واستيعاب زمنه وما بين الشعري الذي يكتسب أحداثه من القصيدة الحديثة.

لن نستغرب تقارب الزمن من التخييل الشعري، وحركته ضمن الخيال الذي يعتمده الشاعر وذلك بوصفه البداية نحو نشوء الخلق الشعري وإعادة تثمين المخيلة من جديد، ويُعَد الخيال الزمني من الوحدات الزمنية الذي يجانس القصيدة عادةً في نسيجها وأدواتها مما تؤهل النص إلى دلالات جديدة وعلاقات لغوية زمنية ينتجها الشاعر باعتبار الزمن من العوامل الذي يحمل أبعادًا ذاتيةً ونفسيةً لعملية الخلق الشعري الأحادية الجانب، وكذلك باعتباره يحقق الانفتاح نحو الدلالات المرسومة في القصيدة الواحدة.

وقد تحوي القصيدة الحديثة على عدة وقفات زمنية يوظفها الشاعر في عمليته الإنتاجية من ناحية، ومن ناحية أخرى عملية التذكر والتذكير لفترات زمنية قد تكون محصورةً بالشاعر وتجربته الحياتية، لذلك ينفتح الشاعر نحو الزمنية لأنها تشكل امتدادًا لعملية الذاكرة التي تشتغل مع القصيدة في تأكيدات قصائدية قصدية لتأجيج الأحداث الشعرية الصغيرة والتي تجمعها القصيدة في فترة معينة تؤدي إلى صواب النتائج الأحادية.

نأخذ في نظر الاعتبار التصوير الزمني في ظاهرة القصيدة الحديثة ما بين التعاقب والتزامن والمدة المدرجة ضمن الوحدات الزمنية في تأطير القصيدة الناقلة العلاقة الجدلية بين الزمن ومحاور الحراك الداخلي للقصيدة ضمن لغتها التخصصية في عكس مزايا المباعدات والتي تبقى على حالتها في النقل الزمني الدائري، أي أن الزمن البعيد لا يمكننا تقريبه مع المفردات وإنما تتم الإشارة إليه وتدجينه في جمل شعرية تثير الآخر وتنبه المتلقي على حضور زمني في النص.

أما الزمن وأحداثه المتعددة فهو من المقاربات في تجميع الأحداث في مدة زمنية واحدة، وتكون القصيدة الجامعة الوحيدة للجدلية الزمنية على عكسه كمرآة تفتش عن وجوه مناسبة. فنحن أمام زمكانية التصوير الفعلي ضمن تجربة الشاعر العراقي سلمان داود محمد:

كلما صافحتك

نبتت في يدي شجرة

الآن عرفت بما لا يقبل الشك

لماذا احتشدت حولي:

العصافير التائهة.

فؤوس الحطابين.

النباتي غاندي.

النجارون.

مدمنو الفيتامين (c).

فقهاء موسوعة غينتيس

وخبراء

البحث

عن

أسلحة

محرمة.

من قصيدة خطر أخضر ص٢١١ - الأعمال الشعرية الثانية - سلمان داود محمد.

الأمل يريحنا أحيانًا ويقربنا من الزمن الذي يحضن الأريحية، القصيدة التي رسمها الشاعر العراقي سلمان داود محمد وعبر محاورها التقاربية التباعدية، وكذلك وحداتها الزمنية، كلها شكلت علاقات متجاورة في اللغة التي وظفها الشاعر، فلو نلاحظ الزمن الدائري الذي جمع الشخصيات التي أشار إليها الشاعر، كان هذا الزمن قد جمع بعض الأبعاد الزمنية المختلفة، وقد شكل وحدةً زمنيةً فعالةً في القصيدة الواحدة، مما تعني إلينا بأن الدخول مع الزمنية يحتاج إلى منظور واسع الرؤية كي نستطيع أن نكون مع التعددية الزمنية من جهة، ولكي تكون الرؤية مع مقاربات الزمن قد بانت إلى المتلقي من جهة أخرى.

كلما صافحتك/ نبتت في يدي شجرة... الفعل نبت وظفه الشاعر كفعل زمني أشار به إلى زمن مضى وهو يداعب الحياة والتي رمز إليها بنقطتين، المرأة والتي تعني الوطن = الحياة، والشجرة والتي تعني الحياة أيضًا، هذا التكرار بالمعاني يوصلنا إلى ديمومة مكانية تأكيدية وهو يعيش لحظته الشعرية بإيجاد المعاني ورسمها ضمن قصيدة، وهنا تقاربت المرأة مع الحياة (الشجرة) وتقاربت الشجرة مع حركة المصافحة (المرأة الوطن) مما شكلت حركةً تفاعليةً في بداية القصيدة أدخلها الشاعر بواسطة مفردات حية.

إن زمن غاندي يختلف عن زمننا، فالتقريب الذي اعتمده الشاعر بالإشارة إلى غاندي، تقريب تجربة حياتية - زمنية؛ وليس تقريب نسيج زمني ما بين زمنية غاندي وزمننا الحاضر، وعندما رمز الشاعر إليه فقد كانت بجمل بسيطة كبساطة غاندي وتواضعه مع الآخرين، وللعلم يُعْتَبر رئيس الهند من الحكماء وله سلطته الحياتية في زمنه الذي عاشه. لقد حول الشاعر الزمن الميقاتي وقربه من الذاكرة، وراح يبحث مع

مفرداته عن الوقت، والذي يُعْتَبر جزءًا من الزمن الآني، فالزمنية زمنية ذاتية وليست زمنيةً تاريخيةً منفصلةً بعضها عن بعض.

ولو تسوقنا ما بين فنون الشعر فسوف نلاحظ أن الزمنية والسيريالية ذات توقيت شعري في الزمن الشعري، وذات توقيت لوني في الزمن الفني، فتقريب بعض المفردات من ذاتية الشاعر يكون الشاعر قد اشتغل على الذاتوية ومنح علاماته الزمنية من خلالها: **لماذا احتشدت حولي**:/ وهنا قد اعتمد نقطتين شارحتين ليوظف شخصياته الحية الزمنية ومنها النجارون والعصافير وفؤوس الحطابين... إلخ.

ولكن في آخر المطاف يشير إلى أسلحة الدمار المحرمة، والتي أراد منها أن يفني الحياة، الحياة التي بدأت على كف امرأة بالمصافحة، ولكن الشاعر كان ينقب عن تلك الأسلحة التي تؤدي إلى نفي الحياة وتدميرها بعدما زرع على كفه شجرة. هذه اللغة المتعالية تقودنا إلى تقريب الذهنية من الحدث الشعري في الزمن الشعري، وكذلك تقودنا إلى التصاوير المتباعدة عن بعضها عن طرق التقاطقها وتجميعها في المخزن الذهني.

إن المزارع الجمالية التي زرعها الشاعر كانت نتيجتها القيمة اللغوية والفنية في القصيدة الواحدة، وقد قادنا بشكل إرادي إلى تلك المزارع ونحن نبتسم ابتسامة الرضى وما يجود به.

المباعدات متواجدة وهي حاضرة في التوقيت الآني، وقد تكون ماضيةً، وقد نظرها الشاعر أو الباث في رحلته الحدثية، ولكن المقاربات هي حاضرة وقريبة فقط من الحدث الشعري ومن ذهنية المؤلف، وهي ليست ماضيةً كما هو الحال مع المباعدات، إذن شكلت لدينا المباعدات ذات بعدين: الماضي والحاضر؛ بينما شكلت المقاربات -إن كانت ضمن الزمنية ببعد واحد- مع الحاضر فقط، وهو البعد الأقرب دائمًا من الشاعر ويكركر مخيلته بالتحرك نحو إيجاد المنافذ للكتابة.

الفصل الرابع:

الفلاش باك

تقنية الفلاش باك

عادةً الفلاش باك عرفوه بأنه استرجاع أدبي لأحداث مضت وبقيت معلقةً بالذاكرة، تسترجعها المخيلة في حالة التذكر والتذكير والتفكير رجوعًا. وهي حالة تخص المرجعية الأدبية عامةً، والشعرية خاصةً، حيث يقف الشاعر من خلال التخييل والرجوع إلى الماضي عادةً بنقل الأحداث الشعرية، ويلازم التخييل الخيال الذي عادة يكمن خارج الظاهراتية، فالمسكوت عنه وكذلك المحفوظ بذاكرة لسنين عديدة وما تعلق بها، كلها تعني إلينا الفلاش باك والعودة إلى تلك النوايا الشعرية الماضية ولسبب ما قد تكون من الأسباب لم يدونها الشاعر في سجلاته وقصائده عمومًا.

إن تصادم الأفكار التي تُعَد أحد أبنية القصيدة الحديثة يحيل على الفكرة الأقوى أن تحل محل الفكرة الضعيفة، وبالأخير تكون هي التي قد غطت الحدث الشعري، وتجاوز الفكرة الضعيفة تبقى معلقةً بالذاكرة وقابلةً إلى التطور والرجوع إليها، وكذلك الحال تصادم الصور الشعرية المحمولة على لغة استثنائية، فلا يمكن للذاكرة أن تتخلى عنها حتى بعد مرور عشرات السنين، وتُصَاب اللوحة -الشعرية- عادةً بالتعتيق في الذاكرة، مما يزداد توازنها وحضورها التعبيري عند الظهور.

والفلاش باك أستطيع تقسيمه إلى قسمين: الفلاش باك الثابت والفلاش باك المهزوز.

الفلاش باك الثابت

معظم الاسترجاعات التي نكتبها هي استرجاعات مهزوزة وغير متكاملة، فالذاكرة وعبر تكوينها السيكولوجي تخزن لنا هذه الأحداث ولكن من الصعوبة جدًّا الانتماء

إليها كاملةً وترجيعها كما كانت، فتجوب الذاكرة هنا وهناك لكي تقدم شيئًا ما عبر منطقة ترسمها للذات المفكرة قد أسميها (إذا جاز التعبير منطقة الفلاش باك) معظم الشعراء يدخلون هذه المنطقة. ويحدد نوعية كتابته للحدث الذي مضى إلا في حالة الإدراك الحسي، فقد تسجل الذاكرة بعض الأحداث الجديدة، أي غير معلقة في الذاكرة.

(إن المذهب المادي قد عول في تفسير علاقة التخول بالإدراك على فكرة التداعي التي تؤل إلى تصورات ترابطية تتحرك في نطاق سيكوفيزيائي يحلل العمليات السيكولوجية بردها إلى الجهاز العصبي من متغيرات/ ص ١٥ - الخيال مفهوماته ووضائفه - الدكتور عاطف جودة نصر).

إذا لم نستدع صورةً محددةً في الحال أو نفكر في تتابع الحلم ونسمح لأنفسنا بتقييم مشاعرنا أثناء الحلم، فالأحلام دائمًا تترك في أنفسنا عاطفةً معينةً، فهل استيقظنا مشدودين، مقيدين، سعداء، قلقين، نشعر بحزن؟ هل كنا نبحث عن شخص ما أو نحاول إنجاز مهمة معينة؟

هذه الأحلام عادةً تتأثر بتغيير وحركة انتقالية في الشعرية ولكنها في نفس الوقت ثابتة لا تتقبل التغيير عند تجاوزها، وتظهر مجددًا عند التذكر والدخول إلى حالة إغماء قصوى، تعود لتتحرك ثانيةً وتشغل مساحةً لا بأس بها من ذاكرة الشاعر وهمه الشعري.

الفلاش باك المتحرك

المحسوسات الداخلية لها رصيدها في منطقة الفلاش باك، فهي تكمن ضمن رؤية الشاعر وتحريك بصيرته في الحدث المخزون، وتحريك البصر والبصيرة تدعمها شكلان في الذاكرة للوقوف عليها بشكلها الآني:

أولًا: الذاكرة المؤقتة:

عندما تقرأ رقم هاتف في الدليل وتتذكره ريثما تطلبه، أو تقرأ لافتةً تراها للمرة الأولى، أو حركةً مضحكةً عابرةً، فإذا لم يكن يهمك أمر أحدها فسوف تنساها بعد أقل

من عشرين دقيقة، إذ تقوم الذاكرة بالتخلص آنيًّا من تلك المعلومات غير الأساسية لتفسح المجال لما هو أهم، فالمعطيات التي ركزت عليها سوف تنتقل إلى مراكزها في الدماغ.

ثانيًا: الذاكرة طويلة المدى:

وتقوم على دعائم ثلاث: **التسجيل** وهي آلية تستخدم متداعيات فكرية أو صور مترابطة، و**التخزين** وهي آلية تقوم على تبويب المعلومات في مراكزها داخل الدماغ وتقوم من حين لآخر بإعادة الترتيب والتبويب وفق المعطيات الجديدة خاصةً أثناء النوم، أما **الاسترجاع** فهو آلية تخضع للتجربة والتدريب؛ تتم باستخدام مفاتيح تسهل فتح الملف المناسب للموقف.

وفتح الملفات المناسبة وتسجيلها من جديد لا تأتي من فراغات عشوائية، فالشاعر ملء إرادته يتخطى نحو الأحسن والأحسن في عكس الحدث (إن كان حدثًا آنيًّا أو حدثًا معتقًا في الذاكرة).

ومن خلال القصدية، يستطيع الولوج نحو الأهم وعكسه بشكل سريع دون إرادة مفهومة أو مسجلة (أي يستخدم التلقائية) والمرور على الملفات المخزونة وإخراجها مرةً ثانيةً.

إضافةً إلى ذلك فإن قوة الذاكرة تختلف من شخص إلى آخر، فالبعض يتمتع بذاكرة استثنائية يكاد لا ينسى شيئًا، والبعض يتمتع بذاكرة تصويرية يسترجع بها أدق التفاصيل، إلا أن الأغلبية تتمتع بذاكرة عادية أي القدرة على استرجاع ١٠٪ إلى ٢٠٪ من كم المعطيات التي يستقبلها الدماغ. ويقوم الدماغ بعدئذ بتفريغ ذاكرته من المعلومات غير الضرورية.

التقنية الجديدة في وحدة القصيدة:

يعيد الشاعر ضمن محسوساته الداخلية تقنية جديدة للقصيدة الشعرية بعد تطورات مضت عليه وهو ينافس ذاته ما بين القديم والحديث، فالشاعر عندما كان يكتب قبل خمسة عشر عامًا ليس نفسه الذي يكتب الآن، فيعيد ضمن الذهنية عملية الفلاش باك، ويحاول أن يعيد مجد الذاكرة من جديد.

(إن الإحداثيات الطوبولوجية لعنصر ثقافي ما، (السياق التاريخي الذي أنتج فيه هذا العنصر، الزمن الاجتماعي والثقافي، والسياق الذاتي والسياق الاجتماعي) تفرض مكونات تقاطع مع منظومة الكتلة لحظة إنتاج وصياغة هذا العنصر/ ص٢٤ - زمن النص - د. جمال الدين خضور).

فالنظرة الأولى نحو المفردة الشعرية الجديدة، هي نظرة خلق من جديد، وقد أكد الشاعر (أدونيس) حول ذلك عندما أخذ يبلور مفهومًا حول لغة الشعر؛ يمكن عده مفهومًا عامًّا لكل من يدخل فن النظم، وذلك في مقالته (محاولة في تعريف الشعر الحديث/ أدونيس). وهنا يتطلب حالة التجديد من خلال دخول الشاعر بتقنية مستحدثة ونموه الثقافي المتتالي، وتلعب الزمكانية الدور الخلاق في عملية الخلق والإبداع، ولها الدور الأمثل في تكتل الذاكرة والعودة بها من جديد.

الفلاش باك جزء من عنصر الخيال لدى الشاعر عندما يدخل دائرة التفكير المعمق، وهذا الجزء له أهميته في بلورة الحدث فيما مضى مع رؤى الذاكرة ومخزونها الدائم.

فالصور عالقة ما بين البصيرة والذاكرة، وهي المشهد المتنامي لها، فالذاكرة هي المستعمرة الوحيدة للصورة المسجونة في قفصها المعتق على مرور سنوات طويلة، والخيال هو الحالة القصوى الذي يتسلح به الشاعر لفك أسر الصورة وإطلاق سراحها من الذهنية إلى الورقة.

وكما أن القصيدة بالنسبة للشاعر تمثل الرقصة الخيالية لديه، فإن الخيال هو الفضاء الوحيد الذي أمامه، يدخله من بوابات عديدة، ومنها بوابة الفلاش باك بواسطة التذكير والانتماء إلى الذاكرة في لحظتها المتحركة.

الكل ينتمي إلى الصورة في الذهنية: **الصورة كشعرية./ الصورة كلوحة تشكيلية./ الصورة كصوت./ الصورة الحية الانطباعية./ الصورة المنقولة./ الصورة البصرية.**

هذه الأنواع من الصور تُخَزن في الذهنية في الذاكرة الدائمة، ومنها يدخل الشاعر ليوظفها على شكل صور شعرية من خلال استذكاراته، وعليه فالصورة الشعرية تتخطى الحدود التاريخية والجغرافية والثقافية، وقد أحدث الشعار الذي رفعه أوجيست ولهلم شليجل (**الشعر تفكير بالصور/ الصورة الشعرية، محمد الولي، ص٨**) ضجةً كبرى في الساحة النقدية الأدبية، فجاءت آراء كل من الناقد الروسي بلينسكي (**الشاعر يفكر بواسطة الصور والفن تفكير بالصور/ نفس المصدر**) أصداءً لهذا الشعار، (**ويقر سي دي لويس: أن المنبع الأساسي للشعر الخالص هو الصورة/ نفس المصدر**).

إن من أساسيات الكتابة السيرذاتية عامةً، وأدب المذكرات خاصةً أن الشاعر يستطيع أن يحيك سجادته الشعرية في منطقة الفلاش باك لينزل بقصيدة لها رؤاها برؤيته النافذة نحو الحدث والمخزون (ربما لسنوات مضت)، وأن تغدو الذات، ليست من يفعل الفعل أو يقع عليه الفعل فحسب، بل هي أيضًا من ينقله إلى الآخر بصيغته الإبداعية.

وبهذا المعنى، ينتقل البحث في هذا المجال المخصوص من علاقة النص بالذات الكاتبة، إلى علاقته بالمعطيات الخارجية المسرودة في تفاعلها مع رؤية الكاتب الفلسفية.

(**إن الخيال هو الشرط الضروري لتصور الأنا/ ص٢٥ - الخيال مفهوماته ووضائفه - الدكتور عاطف جودة نصر**).

الشتاء الآن أكثر شتاء من ذي قبل

بينما السعادة عمل مشين كذلك.

لكن، أيها الناس

إن في جعبة الغبي

طرائق فذة لقيادة الزهور

والدليل:

أرواحنا التي بمقدار إكليل في مكب النفايات،

الأشجار أيضًا تغير حطابها

في كل غفلة من منتزهين

والسماء العابق بالروث نصبناه -أبانا-.

من قصيدة أبناء الشوارع ص٧ - الأعمال الشعرية الثانية - سلمان داود محمد

تتحرك الحسية الداخلية لدى الشاعر العراقي سلمان داود محمد من خلال الفلاش باك، وهنا تتكون المحسوسات المتراكمة ليس بحدث واحد وإنما بعدة أحداث لتقويم القصيدة وجعلها نافذةً، (**الشتاء الآن أكثر شتاءً من ذي قبل/ بينما السعادة عمل مشين كذلك**). لو نلاحظ من خلال هاذين الشطرين وهما أمامنا، هناك شتاء، شتاء واحد يجر المتلقي الآن وليس مثل قبل، وقد كون علاقةً ما بين الشتاء المترسخ في الذهنية مع السعادة (ربط فلاشي) ورؤية الشاعر للأشياء، ولم يجمل اللحظة في كتابته وإنما راح يبحث عن ذاته في عملية النظم ومن خلال المفردات التي اعتنقها.

فلو كانت القصيدة تعتمد الحسية الخارجية، لخرج مع ذاكرته إلى الآخر أو إلى حدث تقرب من حدوثه. فلو راجعنا القصيدة عدة مرات، فكل مرة سوف نلمس منحًى جديدًا، ما بين الشتاء: مثلًا، وما بين السعادة والزهور/ والنفايات والأشجار والروث، هذه المفردات كانت راسخةً في الذهنية وهي كونت دلالات متماشية مع الحدث الشعري للشاعر.

(الشعر هو الفن المطلق للعقل، الذي أصبح حرا في طبيعته، والذي لا يكون مقيدا في أن يجد تحققه في المادة الحسية الخارجية، ولكنه يتغرب بشكل تام في المكان الباطني، والزمان الباطني للأفكار والمشاعر/ هيجل).

من المهام التي تواجه الشاعر بالإضافة إلى حسيته الداخلية وحسيته الخارجية وضمن المنطق الفعال في منطقة الفلاش باك، ارتكابه بعد الأنواع التي ينتمي إليها، وهنا أحدد نوعين من اللحظة الشاعرية وهو في إغفاءته الشعرية وحالة النظم.

النوع الأول مراجعته بشكل تلقائي إلى حدث مضى

النوع الثاني بصيرته (الرؤية) الحالية وهو عند منطقة الفلاش باك ونزوله إلى الحدث المقرب إليه. الشاعر الذي ينتمي إلى الوعي الشعري يستطيع أن يتخلص من هذه اللحظة ودمجها بالحدث الماضي ضمن الضرورة الذهنية التي تداعبه في وقتها الراهن. وكما نلاحظ من خلال النص لدى الشاعر العراقي سلمان داود محمد، فلو تأملنا جيدًا في هذه المقطوعة لقلنا أنها كتبت الآن، والنتيجة عن ذلك هي العكس، فقد كان الشاعر في حالة إغفاءة شعرية يراجع ذهنيته من أحداث مضت، واستطاع في عبقريته ولغته الشعرية أن يقف شاهقًا بتسيير الحدث الآني من خلال لحظته الشعرية: (**لكن، أيها الناس/ إن في جعبة الغبي/ طرائق فذة لقيادة الزهور**).

الخطاب -الرسالة- موجهة إلى الآخرين بتعريف للغبي الذي يحمل بجعبته شيئًا، وهو يحمل الطرائق الفذة، لو ننظر إلى هذه الشطور فسوف تعانقنا في وقتنا الحاضر، هكذا هي النصوص الناجحة، تتجاوز الماضي، وتسخر دلالتها للوقت الحاضر، والصوت الذي أدار النص، هو صوت الشاعر، صوته الوحيد الذي قاد النص للآخرين، وليس ككل شيء مضى يناسب لحظته الشاعرية، ومن هنا مسك لحظةً فلاشيةً، تماشيًا مع لحظة الفلاش باك كي ينزل محسوساته التي رتبها بعناية وهدوء وهو مصر حول تجاوز الماضي لترتيباته الآنية.

(إن الولادة والولادة من جديد والبداية البداية من جديد هي بالنسبة للجوهر الفردي دائمًا نفس العمل الذي وقع القيام به، إلا أن المناسبات ليست دائمًا واحدةً وجميع الإعادات ليست متزامنةً وجميع اللحظات ليست مستعملةً وموصولةً بنفس الإيقاعات/ ص٧٧ - حدس اللحظة - باستون بشلار).

التظيم الذاتي للبنة الحية داخل الذاكرة، لا تحتاج إلى من ينظمها بقدر ما تحتاج إلى من يخرجها ويولدها من جديد، وهكذا هي عملية التذكر والاستذكار لدى الشاعر، حينما يدخل مع خياله ضمن حركة معينة، وتختلف حركة الخيال من شاعر إلى آخر وكيفية

اصطياد العمل المخزون وإخراجه على الورقة. كل الأعمال المخزونة مقفلة، ولا تفتح أبوابها إلا عندما يكون الشاعر في حالة إغفاءة شعرية (وكما سماها البعض حالة مخاض).

وقد أكد البنيويون عندما رأوا على أن النص: (**نسيج يشبه نسيج العنكبوت تنفك الذات داخله وتضيع فيه كأنها عنكبوت تذوب في الإفرازات المشيدة لنسيجها/ عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيكية، ص١٤٠**). فعملية توالد الأفكار في العملية الكتابية نابعة من المخازن التي تحتويها الذاكرة من خلال القراءات المتتالية، وهذا لا يمنع أيضًا من توارد الأفكار الجديدة عند الدخول إلى منطقة الفلاش باك، وتسخير القديم لصالح الجديد. قد يرى بعض الناس بالعملية الشعرية، بأنها عملية معقدة، ولكن المتابعة والقراءات المتتالية تقضي على من مثل هذه الأفكار غير المشجعة على الكتابة.

أهلي

كم حذفوا من كتب الحدائق فراشة الانتباه

كم جمعوا أزمنةً يافعةً بخوذة

كم عطل في الأعالي.

ها نحن ذا حمامات صدئة

لم تعد لامعة في مدار الهديل

أو غريق رصين لم يعد منبهرًا بسحنة النجاة

وأنت. يا خطئي المؤبد

أوقفي النشاز المتيقظ في ركامي

من قصيدة إمضاء ص٢١ الأعمال الشعرية الأولى - سلمان داود محمد.

اشتغالات الشاعر العراقي سلمان داود محمد اشتغالات حسية داخلية، فهو يذهب بنا إلى تقنيات القصيدة ويبرز أوصافها بشكل واضح، متجاوزًا الكلمات المعجمية، وينزف قلبًا من وريد شعري، أراد منه أن يكون. فيكن.

إذا كانت محسوسات الشاعر ما بين القلق القصائدي وسعة ذهنيته في توظيف الحدث فإن حسية الشاعر العراقي سلمان داود محمد فقد بدل نمو القلق بالأريحية التقاربية مما جعل من المفردات الفلاشية ذات صلة ذهنية متفجرة من مخيلة حبلى بالوقائع والأحداث، فقد ضيف الأهل عبر شاعريته المنقاة من قصيدته التي رسمها في المؤلفات الكاملة، الشاعر منتبه جدًّا من خلال قصائده التي أقرأها، فهو ينتمي إلى المفردة الذكية ما بين المعاناة الوجودية والمعاناة الفكرية/ الفلسفية في تسخير الحدث المخزون في الذاكرة، فالأهل من الأمواج التي تطفو على سطح الذاكرة بشكل دائم.

لذلك نلحظ بأن الذات تعاني بحثًا مريرًا لإخراج الفكرة على مجالات الحياة كافة، فهي عارية في المخيلة، والشاعر يلبسها الملابس الزاهية كي تخرج بأحسن مما تكون، فنراها راغبةً في التجسد (الوصل) وفي انتشارها بين المفردات الشعرية، وسرعان ما تكون المركز الأول في القصيدة. عند خروج الشاعر من منطقة الفلاش باك **(كما في القصيدة/ ها نحن ذا حمامات صدئة)** يواصل ما حمله من جديد لتكون وليدة اللحظة الشعرية بالتعامل مع القديم الجديد.

وهذا يتطلب اشتغالات وتجربة شعرية، ليس من مهام أي شاعر ليجيدها. **(حذفوا/ جمعوا/ لم تعد/ لم يعد)** كلها أفعال لزمن مضى، استخرجها الشاعر كي يلمعها من جديد، وكما ذكر: **ها نحن ذا حمامات صدئة / لم تعد لامعةً في مدار الهديل**. هذه المكونات للجمل، تحمل الدلالات معها، كي تعطينا وجه الشاعر أولًا وانحيازه إلى بديع الكلام ثانيًا (من خلال الصورة الشعرية التي يعتمدها الشاعر في تأسيس القصيدة) وهي الصورة الفلاشية القصدية، يصطادها عادةً من ممارسة الشعر والنشاط الدائم.

قصيدة من دون صور شعرية، وخالية من اللغة وكيفية التلاعب بها قصيدة ميتة تشتاق إلى أقرب مقبرة لدفنها.فتبادل الحسية بين الشاعر وجملته الشعرية تجعله ينطق الأنفاس، ويدخل الأريحية عند الإنجاز، فهذه الصور التي عكسها إلينا تشكل ناصيةً وإسهامًا مع الآخر في كيفية الدخول إلى الحدث بتقنية من خلال الفلاش باك.

الفلاش باك وحركة الخيال

(يحتفظ القراء في مخيلتهم عادة بأشتات من العوالم المبعثرة في الظاهر لفلذات بارقة من صور وملامح وأوضاع، لشخوص ومواقف وكلمات، تنتمي إلى عدد من الكتاب الذين تداولوا بناء هذه المخيلة في مراحلها المختلفة وإن كان ما يطفو منها -بطريقة حركية- على سطح الوعي/ ص١٩/ أشكال التخيل، الدكتور صلاح فضل).

قوة التخيل تجعل من الذاكرة أن تعطي ما رسمته بأعوام مضت، ومن هذه القوة هي الفيصل بين شاعر وآخر في عملية الإبداع الشعري، وبما أن المخيلة قد مرت بمراحل عديدة، فإخراج ما رسمته وطبعته في غرفتها ليس بالأمر الهين، وخصوصًا إذا نحى الشاعر بأساليب جديدة وتقنيات لها رصانتها في عملية فن النظم، ولكن من رصانة خياله ومدى حراكه ما بين المراحل، يعكس علينا ما طبعته الذاكرة من خلال مرجعيته الحديثة/ الفلاش باك.

كل حدث له مرجعيته الخاصة، فمرجعية الكتاب مثلًا (محتوياته) ومرجعية السجن، التهمة التي وُجِّهت إلى المتهم. هذه المرجعيات كلها عوامل معتقة في الذاكرة، ومرجعية الفلاش باك هو العملية الأدبية وما تبقى من الذاكرة من فائض يُذْكَر، ويذكر الأديب أو الشاعر (بما نحن نكتب عن الشعرية بشكلها الموسع). وتبقى مرجعية الشاعر نحو ذاته، ذاته التي لا يفارقها وهي تنتمي إلى الشعرية، فالذات هي ماهوية رؤيوية، مفتوحة وليست مغلوقةً، تنهض مع اللقطات الفلاشية ومع التذكر في مخاض-الفلاش باك- إذن للذات اشتغالات عديدة في منطقة الفلاش باك وهي تعيد الذاكرة وهي تنتمي إليها كجندي مطيع للأوامر -عند التذكر والذهاب بعيدًا مع الذاكرة بمجانسة الذات الواعية.

قوة الخيال وحراكه يكشف لنا الأشياء المختمرة ومقومات العمل المطبوع في المخيلة والتي طبعت حسب عامله النفسي، وتخرج أيضًا من غرفة المخيلة حسب العوامل النفسية التي يتمتع بها الشاعر. **(الفنان محصور -في هذا النطاق الضيق الذي يهيئه خياله- بآفاق ومدارك خاصة. ونستطيع أن نجد بغضون كلامنا عن الخيال ما يبرز لنا ملامح**

التصور الذهني في العقلية المبدعة، وما يرينا تلك الصلة التي تربط خيال الفنان وبين عناصر الطبيعة الخارجية من ناحية التكوين والملاحظات والالتفات/ الخيال الحركي في الأدب النقدي – الدكتور عبد الفتاح الديدي، ص٢٢).

إن التكوينات الذاتية التي تنجم بتكتلات الذاكرة لها مفعولها وأحداثها ضمن منظومة الفلاش باك، فعامل الزمن له دوره أيضًا، ولن أستثني عامل المكان ورجوع الذات إلى نفس المكان من خلال حركة الخيال التي يصاحبها الشاعر في ذهنيته الفلاش باكيةً، فالأدب هو الشكل المتحرك من المنظومة المعرفية وهي ناطقة بالتعبير عن الظروف التي حدثت في زمان مضى، قد يكون المكان نفسه ولكن للزمان حراكه المتقدم دائمًا، ومنظومة الفلاش باك الذهنية ترجع الشاعر إلى معرفته القديمة بالحدث الذي شن في حينه والتقطته عدسة المخيلة واحتفظت به الذاكرة.

فإذا كان الشعر هو الشكل المتحرك من المنظومة المعرفية للشعر، فالخيال حراكه ضمن هذا الحراك غير الثابت وعلى مستوى الذهنية وقوة الفلاش باك لدى الشاعر وكيفية دحض مؤامرة الذات مع المخيلة، وأحيانًا كثيرة مثلًا: (يقول أحدهم أخذت معدتي توجعني وأنا أعصر بذاكرتي كي أخرج بعض مذكراتها أو ما طبعته واستنسخته الذاكرة في زمن مضى، والحصيلة لم أستطع أن أدون ما أريد) هنا قوة الخيال والفلاش باك ضعيفة، ليترك لحظته هذه ويعود ثانيةً وثالثةً إلى أن يستطيع أن يخرج ما يميل إليه الشاعر في أوقات لاحقة.

إن الأدب بشكل عام هو الشكل المتحرك للمعرفة، لكن الشعر هو النموذج الأكثر حراكًا وأكثر حضورًا في حالة اللحظة الشعرية في حالة خطوط الأدب الفاعلة باعتباره الأكثر على التمكين والتجاوز والانفجار الممكن والحاصل والمحتمل حصوله في منظومة التكوين الإبداعي، لذلك خطوطه البيانية مع مسار الخط التاريخي ذات قدرة تعبيرية بينة ودقيقة.

الصورة العامة للشعر هي الروح الحية وتستطيع أن تمتلك ذاتها من جديد، وأن تنتقد وأن تعي عمق الجذور الممتدة لمئات السنين لمنظومة معرفية ثقافية غنية، لذلك فمنطقة الفلاش باك تتحرك ضمن حركة الخيال في إيجاد الصيغ الممنوحة وإخراجها بأحسن مما تكون.

الحسية الداخلية تمنح الشاعر حركةً تصويريةً من خلال الفلاش باك، وبدون الحسية الداخلية ليس هناك حركة خيالية، فالخيال يتحرك من الداخل، ونقل المحسوسات من مكان إلى آخر يمنح النص جماليةً أحدث (كأن ننقي من كل نوع زهرةً ونجمعها بباقة) هكذا هي عملية القصيدة والانتماء إليها من خلال الدخول إلى منطقة الفلاش باك.

ويمكن أن أجمل العملية كالتالي:

فلاش باك + حركة خيال + حسية داخلية تمنح الباث: **الذات + النص**

(الرؤيا المستحدثة).

فالذاكرة والشخصنة الشعرية علينا معرفة مدى الانتقالات من المحسوس إلى المجرد ومن المجرد إلى المحسوس، مدى جنوحها ودرجات الخيال لدى الشاعر، والحالة النفسية، والحساسية الشعرية أو رؤاه الذاتية أو نظرة الشاعر إلى المجتمع وإلى الحياة والكائنات من حوله. الموقف التعبيري الفكري واختيار المفردة والانتماء إليها. كل هذه الخطوط تحددها إمكانية الشاعر الثقافية وإمكانيته الشعرية وكذلك تجربته والتي لا نستطيع التخلي عنها.

إسوة بشؤون الغير

هدمت قناديلي وخبأت يقيني في قمر ميت

أمتثل:

لخراب مأهول بالندرة.

لأوهام ابتكرت فقداني.

للصوص عشرة اقتسموا المسروقات بعدل أسود.

لحنان لاصق.

لتمثال علامته الفارقة (فأسي)

من قصيدة إمضاء ص٢٥ - الأعمال الشعرية الأولى - سلمان داود محمد.

ميزان المفردات الشعرية تتمثل بثقل ثقافة الشاعر ومدى تجنبه الحشو واعتماده على الأنساق في وحدة القصيدة. فيُعْتَبر الصوت هو أصغر وحدة إيقاعية في المفردة الداخلية في نسيج القصيدة. وبما أن الشاعر العراقي سلمان داود محمد قد اعتمد حركة المفردة الشعرية من خلال الخيال الذي سخره وهو الصامت أمام الجمل الشعرية التي أرادها أن تكون مطالع لها بنيتها في الديمومة، لذلك كانت ذاكرته ذات عرش واحد يتكئ عليه في كيفية تسخير الحدث من خلال الفلاش باك والنهوض بالفكرة لتدجينها تحت خيمة الخيال وتحركه هنا وهناك.

الدور الذي لعبته الصورة البصرية من خلال الفلاش باك كان نتيجتها أن يرسم الشاعر زهوره الأمثل في حديقته الشعرية، ومن خلال الفلاش باك، فالبصيرة لها حراكها أيضًا في تبيان الصور المخزونة في الذهنية: **إسوة بشؤون الغير/ هدمت قناديلي وخبأت يقيني في قمر ميت.** القناديل والفعل خبأ وكذلك اليقين، جعل من تركيب هذه المفردات صورةً ناطقةً، متى ما نقرأها نحسها وليدة اليوم. وفي الوقت نفسه كان الشاعر قد نسج من هذه المفردات تنغيمه وجعل الجملة ناطقةً أكثر، فلو حللنا مفردة هدمت وكذلك تواصلها مع مفردة قناديلي لحصلنا على: (فعلن فعلن فعلن) وهي تفعيلة الخبب، خارج القصدية الوزنية وذلك من خلال دربة الأذن لدى الشاعر والتي سنمر بها في حقل التنغيم في القصيدة.

القصيدة انتمت إلى زمن مضى، وهو يعيد حيثياتها ليسخر بصيرته في تأسيس التعبير الشعري، والانتماء إلى بصرية النص في مجالي الجمالي والسيميائي.

في عالم الرؤية الممكنة تتفتح البصرية وتغادرنا نحو غروب قد لا نراه، ولكن بما أنها الذاكرة هناك، فاليد الصانعة للشعرية ومحتوياتها هنا، إذن هناك توزيعات ما بين البصرية

والذاكرة، الأولى تغادر والثانية باقية مع جسد الباث، وهنا نجد المحمولات الشعرية وانعكاساتها كمرآة حملت الكثير واحتفظت بما آلت إليه المخيلة:

رممت خسائري

بأجراس تذرف الرنين على صراط مسروق

أطفأت في ازدهار المآتم

عاهةً تغط في سماء سعيدة

كلما أخيط نوافذ دمي

بأظافر تصغي لغد قديم

يلوذ الفضاء في ببغاء أملس.

سألقي الحكمة في المستنقعات

لترتبك البلهارزيا

وسأنسى ذاكرتي في شتاء المسدس

ليهرب مني ربيع الطلقات

فكلما أوصيت الحروب بالتريث

استغرقت المدافن في عواء جائع:-

دعونا

نعيش.

قصيدة رفقة ألبوم ص٨٣ - الأعمال الشعرية الأولى - سلمان داود محمد.

التمظهر في الخيال هذا يعني البحث عن الصور الجديدة، فالظاهراتية لدى باشلار تعني البحث عن صور جديدة غير متوفية، والابتعاد عن التكرار. الصورة الخيالية تختلف عن الكلمات -في حالة تكرارها- فالصورة تشكل وحدةً زمنيةً وكذلك هي نتاج فكري

خيالي عند الشاعر الذي يتمظهر بخياله في حالات اللاوعي، وموضوع الفلاش باك جزء من موضوع اللاوعي في حالة الشاعر الظاهراتية، وكذلك المفكرة الذهنية والتي سجلت أقصى الأحداث للاحتفاظ بها.

رممت خسائري/ بأجراس تذرف الرنين على صراط مسروق/ أطفأت في ازدهار المآتم... ما بين الخسائر المرممة والتي هي أصلحها الشاعر والازدهار، هناك علاقة، علاقة ديمومة مكملة للمفردات الشعرية وامتدادها، دون ارتداد المعنى، بل بالعكس كانت المعاني جاريةً وقد اعتمد الشاعر اللقطات الذهنية + اللقطات الفلاشية (سألقي الحكمة في المستنقعات).

أنت تمر على القصيدة مرةً واحدةً، وإذا مررت مرةً ثانيةً فلن تتبدل مفرداتها، ولكن من دون تأكيدات سوف تدخل إلى الجمل أكثر وأكثر، وهنا في هذه الحالة الإدراكية سيبان إليك المخفي، وسوف تتواصل معه حول اكتشاف المعاني، وربما كل مرة تمر على القصيدة ستنتج معان جديدة، فحالة الإدراك لديك واسعة، وهكذا هي الشعرية وكذلك القصائدية العجائبية دائمًا تزودنا بعلامات من التعجب الفاخرة، وتجعلنا نفتح أفواهنا متعجبين من المعنى ومن تركيب الممفردات لإعطاء المعاني، فالشاعر العراقي سلمان داود محمد دائمًا اشتغالاته نحو هذا الركن من القصائدية، وهو يزودنا بالجديد الجديد.

لترتبك البلهارزيا/ وسأنسى ذاكرتي في شتاء المسدس... ماذا يعني للشاعر المسدس، فالمسدس غير صالح للاستخدامات الناعمة، وهو دلالة الموت وكذلك العنف، وقد جعل ما بين المسدس والشتاء، ذاكرة، إذن الشاعر مع خياله يحرك الأشياء، وقد اعتمد على ذاكرة يمتلكها هو وحده، وهذه الذاكرة محملة بالأشياء والأحداث العالقة، فالحدث البسيط من الممكن نسيانه ببساطة، والحدث القوي يبقى عالقًا لا يزول، وربما من خلال الكتابة يتجدد ليحل محله حدًّا آخر.

البنية اللغوية للنص تقودنا إلى ما يقترب منه الشاعر العراقي سلمان داود محمد، فهو بين حالة الاستذكار والحالة الواقعية، فاقترب من الحدث الآني من خلال حركة

الخيال التي تتمتع بها مخيلته الشعرية، لو نلاحظ عملية التبادل اللغوي التي يعتمدها في الشطور، فهذه التبادلات زرعت شجرةً جماليةً ليلتقط ثمارها عند المفردات الذكية التي اعتمدها الشاعر وهو في ديمومة خيالية وحالة القصيدة.

(إن الخيال فعل وإن لم يلتحم بالواقع، وبواسطته يحقق الشعور أقصى درجة من الإرادة والحرية إنه يعلن عن نفسه في مشافقة الشخصي والكلي، وفي وضع الوحدة التركيبية للمظهر، وهو الذي يؤلف بين الصور والمعاني/ ص٧٨/ الخيال مفهوماته ووظائفه، الدكتور عاطف جودة نصر).

الفلاش باك لدى الشاعر ما بين التذكر والاستذكار، وما بين المخيلة الحبلى بالمفردات والواقع المعاش، هذه الأجراس وهذا الببغاء وهذه الذاكرة وهذه المدافن، وهنا حركة خيالية. وعندما نقول حركة خيال، فإذن هناك ذاكرة متنقلة ما بين المفردات التي ذكرناها، وهي تترك خلفها الدلالات، والدلالات هي مركزية الحدث القصائدي، والبناء الفني مع الأدوات الناضجة للشاعر. فنظام اللغة الشعرية التي أدخلها الشاعر هي التي حكمت جميع عناصر القصيدة: **لكن استغرقت المدافن في عواء جائع**:-

دعونا نعيش. ويرجع إلى نفس التعبير كي يقدم لنا زهرةً أخرى ذات ملابس مختلفة عن الأخرى، فمن الطبيعي جدًّا تتغير المعاني مما طرحه في جمله الشعرية الأولى، فالعلاقات التي اعتمدها الشاعر علاقات ذاتية، وعلاقات الآخر مع -الجماعة- مع الأنا والتي فرزها بشكلها الجماعي، فهو المتكلم أو الناقد بما يدور على شتى المستويات للطبقات المعدمة.

(وفي سياق العلاقة بين الخيال والذاكرة يرى أرسطو أنهما يتصلان بجزء واحد من النفس، وأن الأشياء والتي هي موضوعات جوهرية للذاكرة، هي نفسها موضوعات للخيال/ أرسطو كتاب فن الشعر).

زمن القصيدة وانتماء بصيرة الشاعر إليها تحدد فترة الحدث وإن كان الحدث قديمًا نوعا مًا، ولكن يستطيع الشاعر أن يدخل أدواته المستحدثة والاشتغال من جديد ليؤسس سقفًا استثنائيًّا مع خياله الدائم.

إن بناء الخيال مع اللغة الشعرية لرسم الأشياء وإعادتها من جديد هي قانون الشاعر الثابت والانتماء إلى غرفته الخاصة في البحث والتصميم الجديد لهيكل الصور والمعاني المترسبة في الذهنية. ومن هنا أكون قد قدمت ولو القليل القليل حول ما تنجبه الذاكرة مع الفلاش باك ودور الشاعر في تصميم قصره الشعري.

الفصل الخامس:

الالتفاتات البصرية والمونتاج في القصيدة المعاصرة

تبنت القصيدة الحديثة الاعتماد على الصور الشعرية ترافقها بصيرة الشاعر وتوزيعه لهذه الصور التي تُعْتبر هي الأساس في بناء القصيدة الحديثة، لذلك ما نلمسه من القراءة المتواصلة بشأن توزيع تلك المعاني وتقطيعها بمونتاج مستحدث عن القصيدة القديمة، فإن الانتقال بالمعاني وكذلك ديمومة اللغة الشعرية أعطى للقصيدة مرآةً عاكسةً في تبني مشروعها الحديث.

مونتاج القصيدة الحديثة قادتها التقنية المعاصرة والانتماء إلى النص الشعري، وهو ليس حالة تصنيف انطباعية مزاجية كما يظن الكثيرون، فالانتماء إلى البصيرة الشعرية ورؤية الشاعر في استسهال عمله (من خلال التقنية الفنية) أعطته الضوء الملائم في تصوير الأشياء وتحويلها إلى كلمات، وهذه الصور، هي عبارة عن لقطات (ربما تكون مكررة) لكنها مطبوعة في المخيلة وذلك لأهميتها في نظرة الشاعر عندما يدخل خياله في عملية فن النظم.

(التعامل مع اللقطات البصرية كظاهراتية وقصدية يتم اختيارها من خلال التأثيرات والمؤثرات التي مرت وتمر على الشاعر. يقول هوسرل: (من المسموح به إذن إن كنا نحب المفارقات، بشرط أن نفهم كما يجب الدلالة الغامضة لهذه الجملة، أن نقول بحق أن الخيال) هو العنصر الحيوي للظاهراتية شأنها شأن كل العلوم الجوهرانية الخيال مفهوماته ووضائفه - الدكتور عاطف جودة نصر).

إذن؛ يكون الشاعر بلقطاته المكررة من خلال البصيرة من الطبيعة الحية قد أدخل القصدية إلى قصيدته عبر الخيال الذي يدخله في توظيف تلك الصور وإبراز معانيها،

ومن الطبيعي جدًّا تختلف المعاني حسب الصور البصرية، فمن معنى إلى آخر يحاول أن يوحدها من خلال التقطيع وهو المونتاج الجديد في التقنية الشعرية.

وتدخل محسوسات الشاعر في تجسيد وتشريح اللقطات البصرية بدون هذه المحسوسات لن تنطبع الصورة في الذهنية، ولو وقفنا قليلًا حول الصورة وأنواعها، فهناك صورة الحلم وهناك صورة التصوير الفوتوغرافي، وهناك الصور الطبيعية والمناظر الخلابة، وهناك صورة الحزن، لتبقى هذه الشحنة الأخيرة ضمن محسوسات الشاعر وكيفية تأثره بالحدث ودرجات وعيه أيضًا. أما التصور فهو حصول صورة الشيء في العقل، أي تخيل صورته في ذهنه. وفي علم النفس: استحضار صورة شيء محسوس في العقل دون التصرف فيه، بمعنى أنه عملية تكوين الأفكار وإحياء منبهات ومثيرات بذهن الفرد غير قائمة أمامه وقت قيامه بعملية التصور.

كل هذه الحيثيات في اللقطات الذهنية تحتاج إلى مونتاج للقصيدة لإعادة تقطيع الصور وحثها على التأثير بالآخر وكيفية انسجامها ضمن الوحدة الفنية في عملية النظم، وهنا تدخل الخبرة الشعرية والتجربة (من الضروريات العائمة في كيفية التقطيع والانتماء إلى القصيدة).

لو أبحرنا بعملية المونتاج فإنه يخص الفن السابع: (**كل عمل فني هو شكل. والشكل بناء من العلاقات/ راضي حكيم.فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦. ص١٥**). وهذه العلاقات تتحدد في الفن السينماتوغرافي بواحدة من أهم مفرداتها اللغوية، وهو المونتاج الذي يكون الوسيلة لربط الصور المتناثرة في عملية السينماتوغرافي، وتوليفها وخلق علاقات مع تلك الصور المتناثرة من خلال تجميعها، ولم نستبعد هذه الحالة في القصيدة الحديثة، وتواجد تلك العلاقات ما بين الصور الجزئية، وتتجمع من خلال مونتاج الشاعر في جسد القصيدة كحالة حتمية على تجميعها وتواجد عملية التقطيع للقصيدة الواحدة.

لقد شبه المونتاج في الفن السابع بنظم القصيدة الشعرية الحديثة، وقد التفت إيزنشتاين إلى جانب المبدع من السينما، وتصفيف تلك الجمل أو الكلمات في القصيدة الحديثة تنتج قيمة تعبيريةً خلاقةً لبناء المعاني وإيجاد معانٍ جديدة (**فكانت للمونتاج أهمية كبرى في أفلام إيزنشتاين. كان يؤلف مشاهد باللعب بهذه اللقطات مثلما يؤلف الشاعر الجمل باللعب بالكلمات/ سيرجي. م. إيزنشتاين. الإحساس السينمائي، ترجمة سهيل جبر، مراجعة إبراهيم فتحي، دار الفارابي، بيروت١٩٧٥، ص٢١٣**).

ويُعَد إيزنشتاين من الأوائل الذين أرسو في بعض قواعد بينية للمونتاج من الجوانب السردية والتعبيرية، وهذا واضح في القصيدة الشعرية الحديثة، وحتى في قصيدة الشعر الحر وانتقال الشاعر من بحر إلى آخر، وكذلك في قصيدة النثر، وانتقال الشاعر من معنى إلى آخر، لو نلاحظ حالة التقطيع في القصيدة الشعرية والفرق ما بين قصيدة الشعر الحر وقصيدة النثر: فالأولى تتم عبر ميزان الشعر وحالة الانتقال مما تجعل الشاعر قادرًا على إعطاء تبرير وسبب لذلك، والثاني هي أكثر حريةً، ويتلاعب الشاعر بالمعاني والمفردات ويوزعها حسب رؤيته الهندسية.

كما يولف الشاعر كلماته واللعب بها فهي تحتاج إلى صف تلك المفردات اللغوية، وهو المونتاج الذي يعمد إلى ربط تلك المفردات والشذرات المتناثرة لتوليفها لخلق نسيج يحتوي على بناء سردي درامي أو إلى بناء وحدة المفردة وإعطاء المعنى المناسب في عملية الخلق الشعري وبالتالي يسهم المونتاج في البناء العام على وفق خلق علائق جديدة بين المفردات اللغوية.

البنية المفرداتية لها علاقاتها ليس بين الأشياء بل كل ما نعقله ما بين الأشياء وتعمل مع المستوى القصدي في القصيدة الحديثة، وليس مع المستوى النسقي، فالمستوى القصدي يترك خلفه الكثير من الدلالات، لذلك يكون الشاعر دقيقًا في عملية الخلق، بينما المستوى النسقي والذي له علاقة مع المونتاج والبناء ضمن العملية التركيبية شطرًا شطرًا إلى أن تكتمل القصيدة.

ويرى الدكتور حمد محمد الدوخي في كتابه الصادر حديثًا تحت عنوان «المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة» **(أن تداخل الأدوات الفنية يأتي في إطار الارتقاء بمستوى التعبير عن تغيرات العصر المتسارعة من خلال عمليات فنية يظهر فيها حجم التأثر والتأثير المتبادلين بين شتى الفنون ومنها الشعر الذي أخذ يتقاطع في بنائه الفني مع فنون أخرى تؤدي الغرض ذاته في توجهاتها الفكرية والإبداعية).**

-لصالح الكراسي تعمل المؤخرات

لحساب من إذن يشتغل الشهيد؟

فمن تلقاء صمتها ستموت الأعالي

ومن جراء وجهك القدوس

سينبح القمر.

فهل لديك ١٧/ ١/ ١٩٩١ دينارا لنشتري الجريدة؟!

لا يهم.

أو

«لا».

يهم.

الورائيون لاذوا بالجوائز

والبلدة علقت خريطتها في وجهي - أعني رصاصتها

فلست ملزمًا بمقايضة الأم بأمستردام

ولا أنهي قرابتي بدموع تتراوح بين صديقين

ص١٧٧ - الأعمال الشعرية الأولى - سلمان داود محمد.

الشاعر العراقي سلمان داود محمد، يعيد من خلال ذهنيته إلى وحدة الصف في عملية الخلق الجديد للقصيدة، فهو من خلال محسوساته اعتمد إلى تقطيع القصيدة

وإبراز معانيها معتمدًا على سردية الحدث في صورة واحدة، لذلك يتحسس المستوى القصدي لتكوين الدلالات والتي لها أهميتها في عملية الخلق الشعرية، وفي نفس الوقت يتحسس المستوى النسقي في عملية المونتاج البنائي لتوزيع وبناء الشطور حسب هندسته الدرامية الجديدة، مما تشكل مستوى دلاليًّا في عملية التوزيع أيضًا.

لذلك وكل التجمعات للمفرداتية ربما كانت غير منتظمة ومن خلال تجربته الشعرية استطاع أن يراوغ بالمفردات والتلاعب بالمعاني، ليعيدها إلينا بمونتاج مستحدث لا تتوقف البصيرة اللاقطة عند نقطة ما أو مفردة أراد زرعها في وحدة القصيدة ونسيجها الملائم. وبفعل المونتاج يتم إحلال اللقطات مع بعضها البعض وانسياقها بشكل متناغم ومتجانس، ليجسد الدلالات التي تشكل الوحدة المركزية في عملية البناء والديمومة، فأعطى مشهدًا جديدًا لإحدى لقطاته التصويرية في عملية فن النظم.

اعتمد الشاعر على الحدث العيني للأشياء، وهو الحركة الداخلية، والحركة الداخلية مع العينية للأشياء تنتج إلينا ما تدركه الحواس وراء الأشياء، وهي الحواس الأكثر تجاوبًا مع الإدراك الحسي: فهل لديك ١٧/ ١/ ١٩٩١ دينارًا لنشتري الجريدة؟!

فقد أجاب الشاعر من خلال المنظور الذاتي ب «لا يهم»، وهو المنظور الذي يخلخل الحواس، ويسخرها في العملية النظمية، لذلك ترتفع القصائدية لدى الشاعر لأنه استطاع من خلال ظاهرية المنظور أن يتسلق القصيدة العجائبية، وهي القصيدة ما قبل الدهشة، فمن خلال الذات «وهنا ليس حب الذات كما يتوهم الآخر» بل الانطلاقة منها لتتماشى مع المحسوسات التي يفجرها في القصيدة، مما تنساق نحو الصور المتناثرة ودمجها مع بعضها، وقد كانت ماهية المفرداتية هي الأساس التعييني لتلك المهمة مع الأشياء لنقلها بالشكل العقلاني وذلك لاعتماد الكم الأكبر من الدلالات.

المفردات التي يزاوجها الشاعر سلمان داود محمد هي بصيرته نحو اللامألوف نحو الحدث الذي يقتنيه، وهذا يعني أنه يعطي مزاجيةً جديدةً في تكوين القصيدة ومونتاجها الفاعل في فعالية المفردة الشعرية ودورها باقتناء المهمة كاملةً، فاللغة نظام مُتَعارف عليه

من الرموز التي تعطي التفاهم بين معشر الناس، أما الكلمات (المفردات عامة في قصيدة لشاعر) فهي صورة اللغة المتحققة في الواقع، ودمجها بأسلوبية لا يتحلى بها إلا الشاعر الذي يسخر كامل مهامه لتوظيفها والعمل على تفاصيلها البنائي، وهذا الاستعمال يطابق النظام اللغوي العام في صفاته الأساسية، ولكنه يختلف عنه في تفصيلاته من فرد إلى فرد.

إن رنين القصيدة لدى الشاعر العراقي سلمان داود يجعلنا أن نحس أننا ما زلنا في الوجود نتهامس فيما بيننا؛ نكتب ما نراه مناسبًا، وهذا ما يبعث الأمل عند القراءة والمتابعة، مما يولد لنا الصدى من جانب القصيدة: (**الرنين موزع على المستويات المختلفة لحياتنا في هذا العالم، في حين أن الترجيع يدعونا أن نضفي مزيدًا من العمق على وجودنا. بالرنين نسمع القصيدة، بالترددات نقولها، فتصبح ملكنا. إن الترددات تحدث تغييرًا في الوجود. إن تعدد الرنين ينبعث عندها من ترددات وحدة الوجود، فإن القصيدة تمتلكنا كليةً: وهذا ما يعرفه جيدًا عشاق الشعر/ محاولة في تعريف الشعر الحديث/ أدونيس**).

فالرنين يخص المفردة الشعرية ومدى تشابكها مع بقية المفردات، إن كانت تلك المفردة مادية مع الأشياء وان كانت غير مادية خارج الأشياء، فهي تتواجد برنينها عند العلاقات المزدحمة في القصيدة الواحدة، وهذا مايعتمده الشاعر على توزيع المفردات الشعرية في القصيدة الحديثة.

ونبقى مع خصوصية المونتاج وتفجيراته المتتالية ما بين العلاقات المرسومة بين المفرداتية والجملية أيضًا، فله إمكانية الربط والانتقال من حالة إلى أخرى، من صورة ذهنية والتي تمتلك التعابير عن المعاني المعلقة إلى تلاحم شكلين أو لقطتين فلاشيتين، لتكوين علاقة مشتركة بواسطة المونتاج، فالمونتاج في القصيدة الواحدة، بإمكانه تجميع المشاهد الشعرية (كما هو الحال مع اللقطات الفورية في السينما وتجميع المشاهد لتكوين موضوعًا معبرًا)، كذلك في الشعرية، تتجمع المشاهد الشعرية بواسطة المونتاج لإنتاج التعبيرية ضمن الموضوعاتية التعيينية في القصيدة الحديثة.

(إن الربط الإيحائي بين شكلين لا يعني فقط شعور المرء بوجود شيء مشترك بينهما بل يعني تشخيص طبيعة العلاقات التي تتحكم في الروابط الإيحائية/ وكذلك

يستند الترابط الإيحائي بين المجاورات إلى فكرة «النسبة»/ ص١٥٧ - علم اللغة العام - فردينان دي سوسور - ترجمة الدكتور بوئيا يوسف عزيز - مراجعة النص العربي: د. مالك يوسف المطلبي).

إن الشاعر سلمان داود محمد يقودنا نحو الجمل السحرية وكيفية تزاوج المفرداتية وتكوين الجمل المتراصة وتوزيعها على هيئة هندسته النظامية والتي يرسمها لتكوين مشهده الشعري في القصيدة الحديثة.

فاصل ونواصل

الزمان: بلا

المكان: مقطع عرضي من (قف للتفتيش)

مزركش بالتأهب ومبذر في توجسه.

الشخوص: شبح مرقط، لائحة مثلومة تلثغ:

«القانون فوق الجميع»

ويُرَجح أن عبارة (ما عدانا) سقطت سهوًا من نهايتها،

حدث ما يأتي لإستكمال المشهد:-

فرانكس «وقد نضحت من تحت خوذته ابتسامة»:

أنا تومي. هلو ماي بيبي.

حمودي «مرتبكًا»: ها!

فرانكس: أقصد. مرحبًا يا صغيري.

حمودي: وعليكم السلام.

فرانكس: لدي سؤال يناشدك الإجابة.

حمودي «معتذرًا»: جرس المدرسة سيرن واليوم خميس.

فرانكس «بلطف» لن آخذ من وقتك أكثر مما تريد.

حمودي «على مضض»: زين.

فرانكس: إذن. لماذا الزئبق النابع من أراضيكم أحمر اللون؟

حمودي «مستغربًا من بلاهة السؤال»: بسبب الشهداء طبعًا.

ص ٥٦ الأعمال الشعرية الثانية - سلمان داود محمد.

التشكيل الحواري القصدي الذي رسمه الشاعر العراقي سلمان داود محمد في قصيدته «فاصل ونواصل» له علاقة ما بين الزمان والمكان، وقد استخدم الشاعر الحوار الدرامي في رحلته مع القصيدة الحديثة «فاصل ونواصل، أنموذجا»، وقد بنى شخصياته المتكونة من شخصيتين فقط حول أسلوب درامي منقول من الحدث الداخلي، وبواسطة الشعرية ظهرت تلك الدواخل من خلال الحوار والكلام المنقول والذي كان الباث هو صاحب الابتكار وما يدور بالشكل الممسرح للقصيدة.

فقد وزع الشاعر معانيه وحكمها بين قوسين، بينما جعل الحوار مطلقًا غير محبوس، وذلك لتبيان ما بين مستووين: المستوى الفطري «للطفل حمودي» والمستوى الرفيع وذات المعلومات الكثيفة للرجل الأجنبي «فرانكس»، وتبقى المستويات الفطرية هي الشاهد على المشهد الردامي، الذي انحاز إليه الشاعر، وقد زركشه بالواقعية، بعد أن جاهد «فرانكس» حول صياغة السؤال بشكله المتعالي نحو المفهومية.

فرانكس: إذن. لماذا الزئبق النابع من أراضيكم أحمر اللون؟ / حمودي «مستغربًا من بلاهة السؤال»: بسبب الشهداء طبعًا. ... الشاعر العراقي سلمان داود محمد من خلال توظيفه للمفرداتية بشكلها التركيبي أعطت مفاهيم أخرى: مفاهيم تجاوزت المفاهيم العالقة والبحث عن المعادن ومنها «الزئبق الأحمر» والذي يُسْتَخدم في الأسلحة النووية عادةً، وما بين الجواب الفطري الواقعي وما بين سؤال المختص، تكمن الحقيقة التي

توالت على العراق بهزته، بل وتهشيمه من نواح عديد، ومنها البنية الفوقية والبنية التحتية للاقتصاد العراقي.

المشهد الشعري الذي اعتمد على الحوار ما بين شخصيتين رسمه لنا الشاعر كأننا الجمهور الوحيد أمامه وهو على خشبة المسرح، يتلو علينا اللقطات والمشاهد، ومن الممكن جدًّا تجمعيها وتحويلها إلى دراما سينامئية، وذلك بما احتوته من وقفات مشهدية تصلح للفن السابع من خلال المونتاج، فالمونتاج من أهم وسائل الإبداع في الفن السابع، وكذلك كانت التعبيرية ضمن المشهد الشعري وقد وظف الشاعر دلالاته ما بين المفرداتية لتأكيد المشهد ودعمه بزخم من المعاني الامتدادية.

وقد قرب أحد الباحثين الحوار من طبيعة الأدب بقوله: (**الحوار نمط من أنماط التعبير تتحدث فيه شخصيتان أو أكثر، وقد اتسم حديثهم بالموضوعية والإفصاح وهو الطابع الذي يتسق به الكلام بطريقة يجعله يثير الاهتمام باستمرار/ فن الكتاب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينا ص ٢١٨، روجرم بسفيلد، ترجمة: دريني خشبة**).

بالإضافة إلى ما ذكرناه نستنتج من المشهد الشعري الدرامي:

١- توظيف اللغة على المستويات الزمنية والمكانية والدرامية، وتحويلها على هيئة صور شعرية حوارية ناطقة.

٢- الاعتماد على الأسلوب الروائي في الحوار ولكن ذات نطفة شعرية تلازم الحدث الشعري.

٣- الصراع بين إرادتين، والشاعر هو الوحيد الذي ينحاز إلى إرادة واحدة وتبيان ذلك بالمنتصر الحواري، وهذا الجانب دراما مسرحية تعتمد المشهد الحواري الحديث بالإضافة إلى التقنية.

(٢٦)

أصفع قدسية البرد

بشبر من دفء أصابعك

وآخر من موسيقى،

وأكفر مخلصًا بآلهة الكلام،

ثم

أتحزم بحبل غيابك المديد مثل. انتظاري،

وأصيح

من

بين

العالمين:

سبحانك.

ص١٤٢ - الأعمال الشعرية الثانية - سلمان داود محمد.

رسم الفراغات في قصيدة الشعر الحر والتي اعتمدت على سبعة بحور شعرية، هو الانتقال من بحر إلى آخر في نفس القصيدة، لكي تتعدد الموسيقى وتتنوع (هكذا هو النسق للقصيدة التي تعتمد البحور الشعرية في فن النظم) ولكن اختلف عندنا الرنين وصداه في قصيدة النثر، فالانتقال من معنى إلى آخر مع الحفاظ على وحدة القصيدة أعطى الكثير من التموسق وتحت خيمة العنوان الذي يناسب القصيدة، وما يختاره الشاعر لقصيدته. الرنين يولد الصدى، إذن نحن أمام مهام جديدة في أريحية القصيدة ومدى سعيها إلى إعطاء ظاهرة أخرى غير ظاهرة الالتزام بالبحر الواحد أو التقطيع القديم، فالمونتاج الجديد راح ينحاز إليه الشاعر حسب مخيلته وعدولها في فن النظم، والانتقال في المعاني بواسطة التقطيع، ولدت لنا القصيدة بسحر المفردات خاصيةً أخرى (كأن نولد من القصيدة الأم عدة قصائد تحت عنوان واحد).

أصفع قدسية البرد/ بشبر من دفء أصابعك/ وآخر من موسيقى،/ وأكفر مخلصًا بآلهة الكلام، اعتمد الشاعر على امتداد جمله الواحدة تلو الأخرى مما شكلت لدينا

مشهدًا دراميًّا من خلال اعتمداه المونتاج في القصيدة الواحدة، وقد كانت التعبيرية هي التي أعلنت ذلك الامتداد، ونحن أمام جسد واحد في القصيدة غير مجزئ، ولك توقفه لرسم فراغ معين في آخر القصيدة كأنه تحول بواسطة التقطيع إلى معنى آخر، ولكنه حافظ على المعنى العام.

الشاعر ما زال في بيته الشعري يعتمد انفلاتاته الجمالية لتأسيس الوحدة الأريحية في القصيدة، فقد خرج إلى الجمال وذلك كي يعطي للآخر بعده البصري بكل اعتزاز وإصرار، فيحدث في المفردات الشعرية ويزاوجها بمعانٍ غير مطروقة، ولكن في نفس الوقت يطلب من الآخر من خلال رسوماته أن يشاركه هذه المخيلة: **ثم/ أتحزم بحبل غيابك المديد مثل. انتظاري،/ وأصيح/ من/ بين/ العالمين:/ ./ سبحانك**. فهو قد بدأ ولم ينته من حركة النص الشعري وكذلك حركة الخيال الذي دخله من بوابة آمنة، وحصر بعض النقاط الفارغة بين قوسين كي يطلب من المتلقي أن يملأ هذا الفراغ المحصور ما بين قوسين.

هنا النقاط ليست استرسالية، وإنما هناك كلمة تتكون من ثلاثة حروف عليك أن تترجمها حسب حاجتك إليها وما ينقص الشطر أو اللوحة الشعرية التي اعتمدها الشاعر العراقي سلمان داود محمد. الشاعر وضع رنينه وأنت الصدى ترسمه ببصيرة قد تختلف عما جاء به الشاعر سلمان. **(النص كبنية دلالية هي جماع بنيات داخلية يتكون منها. يتم إنتاجه ضمن بنية نصية وعلاقة النص بهذه البنية النصية هي علاقة صراعية، أو لنقل جدليةً تقوم على أساس التفاعل الذي يأخذ طابع الهدم أو البناء/ الشعر تفكير بالصور/ الصورة الشعرية، محمد الولي)**.

ربما أستطيع أن أسمي هذه التنقلات في القصيدة لوحات شعرية، صفها الشاعر كي يثبت حضوره الشعري وما تذهب إليها المخيلة من خيال مدمع مع المفردات التي نقاها وزاوجها ليستنتج المتلقي عبوته المتفجرة مع الشعرية واستخداماته الدلالية وديمومتها في فن النظم.

من الممكن جدًّا للمونتاج في القصيدة الحديثة أن يحمل معه بعض المؤثرات من خلال التوزيع الهندسي من جهة ومن خلال تزاوج وامتداد الجمل الشعرية من جهة أخرى، وذلك لتكوينات جسدية تختص القصيدة بمنظورها العام «كنظرة فوقية» ومن خلال منظورها القصيدة الخاص «كمنظور داخلي» حيث من الممكن أن تحدث بعض الارتدادات في المعاني من خلال توزيع الشطور. تخلق الصور الشعرية التأثيرات من خلال التصادم مع بعضها بفعل نقل اللقطات المعتمدة في القصيدة، ويعمل الشاعر بجهود استثنائية حول التنسيق وزرع مسافة لا بأس بها ما بين اللقطات والصور، وهي التي أطلقنا عليها الفراغات، مما تزيد المشهد الشعري تأثيرًا أضافيًّا.

الأمكنة في الالتفاتات البصرية

تشغل الأماكن في الالتفاتات البصرية حيزًا لا بأس به عند الشاعر المعاصر الذي يلتفت نحو القصيدة لتحديد زمنيتها، فالزمنية لها علاقة مع أماكن الأحداث إن كانت صغيرةً أو كبيرةً، وأما على مستوى التصميم الهندسي للقصيدة الحديثة فقد راح الشاعر على استيعاب الضربات السينمائية في توليف قصيدته ويشغلها بأشياء غير مرهقة بل تقود المتلقي نحو الحدث بشكل أسرع من قبل ومونتاج القصيدة بصريًّا، من ناحية رسم الأماكن الفراغية مثلًا أو الاعتماد على تجزئة المفردة الشعرية إلى حروف أو إنزال الكلمات كالمطر في القصيدة الواحدة.

التمغنط المكاني ينجذب عبر مرآة الذاكرة الفعالة والتي تنشط عادةً وتتفتح من خلال الأماكن الأكثر جذابية، مثلًا الحرائق ودوي سيارات الإسعاف، وكذلك الأماكن الضاجة بالمؤثرات اليومية كالسوق والسينما والتلفزيون والبيت والزقاق والمنطقة.

هذه الأماكن من الأماكن اليومية والجزئية، يمر الشاعر بها بشكل يومي وهي أمامه حية، ويلتقط ما تقع البصيرة عليها من مغنطة مؤثرة، وأما الأماكن الكبيرة فمثلًا الحروب، وأماكن وقوعها، والانقلابات والتفجيرات الهائلة والتي يذهب ضحيتها عشرات بل

المئات من البشر البريئة، وكذلك جغرافية الدول والقارات وأماكن الكوارث الطبيعية مثلًا كارثة مدينة الأصنام في الجزائر والتي تعرضت إلى هزة أرضية والتي راح ضحيتها الآلاف، وغيرها الكثير من الأماكن التي تداعبها البصرية وتلتقطها عند الذاكرة كي يكون الشاعر في غرفة خياله ويشتغل مع هذه الاشتغالات وتحويلها من صورة بصرية إلى كلمات ناطقة مكتوبة على الورقة.

وإن كانت الصور الحية أو المرسومة على ألواح ولوحات تتمتع بالألوان، فالقصيدة المعاصرة تتمتع بمعاني الكلمات والتي تغزو تلك اللقطات، وتكون الذهنية لها دورها التفاعلي في عملية الخلق. كل ذلك لتتكون لدينا صور «أيقونات» وهي صور صادقة من الممكن جدًّا تصنيفها سيميوطيقيًّا. فهي تشير إلى العلامات التي فيها العلاقة بين الدال والإحالة إلى المدلول، على أساس المشابهة والتماثل.

الحروب زوجة أب

تتوحم دائمًا بقنبلة

وتلدنا حشودا بعدئذ في الميادين.

ها نحن ذا نلعب في الأرض الحرام

والأبو الذي في السماوات يبتسم.

قصيدة الأسرة السعيدة ص٦٩ - الأعمال الشعرية الثانية.

الحروب وأماكنها، كانت هي النقطة التي أراد منها الشاعر سلمان داود محمد تحديدها، فقد مال إلى بيت العائلة (الوطن) وتحت مسميات متقاربة وعلى أساس التشابه والتماثل، أحال إليه المدلول، فالعلاقة المتواجدة، هي علاقة الدال، ومن ذهنية هادئة، شمر تلك المفردات التي اجتمعت في جمل مركبة كي يحصل على نتائج أكثر تأثيرًا، فلو راجعنا القصيدة كلها، نجدها تحولت من الصور البصرية المخزنة إلى صور

شعرية وحسية في قصيدة، وهذه التحولات هي التقاطات الشاعر الأولى، ورسوماته في حضن القصيدة بالتقاطاته الثانية.

التشكيل البصري للقصيدة يختلف عن التشكيلات الأخرى، فهو طارئ وممغنط ومبتكر، وأحيانًا يحوي الحدس فهو الذي يشكل لنا القصيدة أو الصورة الجسدية للقصائدية والموضوعاتية التي يتبناها الشاعر بكون القصيدة تحمل ثقافةً كونيةً وليست ثقافةً محليةً.

والبرهان على ذلك أنها تتقبل التأويلات والتي لا ضفاف لها، بالإضافة إلى ذلك ترجمتها من الحياة الواقعية إلى الحياة الذهنية، وقصيدة الشاعر العراقي سلمان داود محمد واحدة من تلك القصائد المقصودة، بقصديتها وسباحتها عائمة على بحيرة تحوي على آلاف المؤلفات القصائدية.

عندما نذهب مع القصيدة إلى جسدها مرةً أو فضائها أو تشكيلها المكاني مرات أخرى، فهذا يعني أننا ما زلنا في الحيز المكاني الذي تنتابه الكلمات وتتوزع بشكلها السندي في فضاء يبتكره الشاعر:

(٢٢)

علقت فساتين اسمك

على حبالي الصوتية،

فاتهمني (أهل السطوح)

بال.

غناء.

من قصيدة طرود في الولع ص ٢٢١ - الاعمال الشعرية الثانية

علقت فساتين اسمك + على حبالي الصوتية - ارتداد الشكل.

فاتهمني (أهل السطوح) + الغناء، ترتد المعاني من تجسيد الصورة إلى تشكيلها على هيئة أغاني، فقسم الشاعر هيئة القصيدة، ما بين المعاني التي اختفت خلف الألفاظ المتوزعة

وما بين الصورة الذهنية التي رسمها بألوانها السماوية، فلو افترضنا أن الشاعر اعتمد اللون الأزرق (لأنه اعتمد الغناء) فهو يقودنا إلى فضاء واسع مع هيئة القصيدة المنسقة والتي تقشفت لغتها بشكل واضح، بينما يعتمد الفضاء الواسع الذي من الصعب الإكماش به، أولًا لفراغه المتعمد وثانيًا لسعته الفضائية التي تحوي الكون. لذلك أكدت بأن القصيدة كونية، لأنها فضائية، وتعتمد هذه الأمكنة التي يعتمدها الشاعر في رحلته الشعرية.

فالإدراك الحسي التحولي أعطى تصورات الشاعر ولغته الشعرية التي دسها بين جسد القصيدة ككتلة واحدة لا تقبل التقسيم. **(باعتبار أن الإدراك أو التلقي الأولي إنما يتجه إلى التشكيل العام، لا إلى الجزئيات - لغة المحو والتشكيل في أخبار مجنون ليلى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - معجم الزهراوي، مج١٦، ع١ ص٢٢٩).**

الصورة التشكيلية المنقولة بواسطة البصرية إما تجاورية زمانية أو مكانية سببية، والركنان لهما تواصلهما في القصيدة، حيث اللغة هي الفيصل في جميع المآخذ الشعرية، فتحمل البصرية بأركانها لترجمتها على الواقع الشعري. هل تتصل قصيدة الشاعر العراقي سلمان داود محمد بالذاتية وبالأخير بالحالة الاجتماعية؟

حسب تنقيبي بين القصائد واطلاعي على الكثير من النماذج الشعرية وحتى السريالية، فقد اختص الشاعر سلمان بمنهجية جديدة، لا أعتقد أن النقد التقليدي والمنهج التفكيكي لهما الشفاعة لتطبيقهما على من مثل هذه القصائد، فالشاعر يذهب بنا بين الرمزية الامتدادية وبين السريالية المتقطعة، وألاحظ وقفاته الفضائية السينمائية، وكذلك نقل الحكايا من الذاتية إلى الآخر، وتأثيرات ذاتية الآخر على القصيدة، كأنك بأحلام غير متسلسلة.

وهذه الخصوصية والبصمة التي أوجدها لها روائحها الطيبة، فالمتلقي يدخل إلى هذا القصر الشعري وهو يبحث عن الأرائك الشعرية التي ترطب القلب تارةً، وتدفعه إلى الكتابة تارةً أخرى، لذلك الكتابة حول هذه القصائد ليس بالسهولة، فاظطررت

إلى تقسيم الدراسات النقدية. ومنها المكون البصري الذي أعطى للأماكن فضاءً آخر وتوظيف الشعرية لدى الشاعر سلمان داود محمد.

(٢٤)

دعيني أنقش على شفتي وسامة اسمك

لكي يبدو كل عويلي إليك غناءً،

فما قبل العالم كنت

والآن أنت

والآخرة أنت

وما بعد القيامة أيضًا،

فهل أحتاج إلى ملائكة

تؤازرني على يوم الحساب؟

بالطبع: لا.

لقد

أحببتك

والسلام.

(نفس المصدر).

لنذهب إلى بعض الأماكن التي تخص الجسد أيضًا لها شفافيتها المطروقة ما بين الألفاظ المعتمدة في القصيدة الحديثة، وهي طرقة من الدلالات المفتوحة التي تقودنا إلى الصوت الخفي للشاعر، حيث ينتاب المهمة الشعرية بكامل وعيه الشعري كي يصل إلى أريحية بلاغية تمتد ما بين المفردات المنتخبة. **دعيني أنقش على شفتي وسامة اسمك/ لكي يبدو كل عويلي إليك غناءً،/** الشفتان من الأماكن الرقيقة والتي يتغزل بهما

الشعراء عادةً، وهنا الشاعر وظفها كلوحة للنقش، مما أثار ذاكرة ما بين العويل والغناء، هذه تحولات في المعاني وتذهب بنا إلى قصدية في فلسفة الدهشة والتي عادةً الشاعر العراقي سلمان داود محمد يعتنقها ويقودنا إلى غرفها العديدة ما بين المقابلات اللغوية والمعارك في الألفاظ المطروحة.

مثلما هي القيامة التي تستقبل الآخرين جمعًا، فالملائكة بانشغالهم الدائم، وهدوء الفضاء ما بعد القيامة، بل الانفرادية بالفكرة، كم أغني عندما أرى فكرةً مطروحةً في قصيدة، فهذا يعني أن اشتغالات الشاعر على معانٍ مختفية ومن خلال الفكرة يسعى إلى خروجها، مما يدخل إلى كم كبير من المفردات الشعرية المستحضرة لدى الذاكرة، والذاكرة وحدها من تملك الفكرة التعيينية وتتبنى تحنيطها كي لا تتسرب من هنا وهناك.

فتشكل اللغة الشعرية دلالتها الدائمة، لأن اللغة الشعرية تحطم قوانين الشعر المتقولبة، فتفتح النص إلى ما لا نهاية، وتفتح الدلالات والدال والمدلول لتفتح أنسجتها المتواصلة باللعب على العلاقات المتواجدة ما بين اللغة والمعاني، هكذا يوظف الشاعر سلمان داود محمد قصيدته متعمدًا دخولها للحواس الهادئة خارج الانفعالية والتبعثر الذهني، بتكوينات، تارةً سردية وتارةً باللهو مع الشعرية، فينسف اللغة العادية لتكون الحقائق ذات مؤثرات داخلية.

تلتقط البصرية عادةً الأشياء الجمالية والدالة على الجمال ومنها الأماكن التي يعتمدها الشاعر بالشكل الحداثوي، فالشاعر لا يحشد نصه الشعري بلغة دالة قريبة منه وحاضرة في الذاكرة، بل يقف بعيدًا ويتقارب من الألفاظ، يفكر بعمق لترتيب تلك الألفاظ بجمل مركبة تدل معانيها المختلفة بين الحين والآخر، بما يتناسب مع الدلالات الاتصالية التي يشتغل من خلالها واللافتة مع فكرة المعاني التناسبية لإيجاد الموضوعات الغريبة غير المطروقة والتي تتناول الأحداث، والبصرية تلتقط أما بشكلها السريع أو بشكلها الذهني البطيء برغبة داخلية لتجسيد الأحداث الملائمة للنص الشعري.

تتجزأ الصور الشعرية أحيانًا لتحمل موضوعًا أو فكرةً واحدةً، وذلك نتيجة اللقطات السريعة المجزأة والتي تجمع حالاتها في موضوع واحد مكرر، أما الصورة الشعرية غير المجزأة، هي اللقطات الذهنية البصرية البطيئة، والتي تعمل على جسد واحد غير قابل للتجزئة، وفي الحالتين، الشاعر هو الذي يقدر هذه التواصلية مع القصيدة، ويستطيع تجميع الأجزاء في الكل، ليصبح لدينا مشهد واحد غير قابل للتجزئة؛ يشكل جسد القصية كصورة شعرية كبرى، وهذا مجهود تواصلي يتطلب الوقفات الكثيرة والاشتغالات المتواصلة في تجسيد هذا العمل، وتكون الفراغات جزءًا من الصورة الشعرية كهندسة تأخذ بالأشياء وعدم بعثرتها.

تظهر في أحيان كثيرة بعض اللقطات المكانية من خلال الإدراك البصري، وهذه الإمكانية التي عادةً تكون الأحلام قد تبنتها، ولكن كواقع، نحن نبصر الأشياء دون حضورها، فماذا يعني ولدينا سوبرمان الرجل الخارق وهو يدور الكرة الأرضية، فهذه الأمكنة نراها في الذهنية وحتى الرجل الخارق، نراه ذهنيًّا، فهو رجل الأسطورة؛ تبناه البعض لتقييد عنصر الشر وإبعاده عن عنصر الخير، أي هناك قوة خفية نراها في البصرية الذهنية وهذه القوة غير متواجدة على الأرض ولا يمكننا زيارتها مهما بعدت عن الرؤية الحقيقية.

وكذلك بعض الأماكن المتواجدة في الجسد، إنه جسد الإنسان (المرأة على وجه الخصوص) فهناك بعض الأماكن حقيقية ولكنها محجوبة عن الرؤية، فعادةً الشاعر هنا يراها في البصرية الذهنية، وهنا مفارقة بين الرسام والشاعر، فالرسام يستطيع أن يصل إلى هذا الجسد من خلال الرسم الحي (الموديل العاري) بالنسبة للجنسين الرجل والمرأة، ولكن الشاعر يوصلنا إلى ذلك الجسد من خلال بعض تقييماته الخيالية والتي تسافر إلى الأجزاء غير المكشوفة لدى الجنسين. وهنا تكون البصرية الذهنية هي التي اشتغلت وحولت تلك الاشتغالات إلى كلمات فنية، فأية كلمات تلك التي تحمل الكثير من المعاني، والشاعر يقتصد بها، بل يعصرها ويقدمها فاكهةً لذيذةً لها طعمها غير المتناهي.

يا ما قلت لك:

أن الانتظار على أرصفة الموانئ يؤذيني،

يحشد غوغاء أحزاني علي،

فأضطر إلى الانفلاق

مثل قنبلة مسيلة للدموع

كي تتفرق الآلام عندئذ بنجاح دامع

تاركةً رايتها. وحيدةً

رأيتها التي على هيئة

سعفة منزوعة من نخلتها.

إيييييييييييييه.

كم سيتهافت على أناقة جثتها اليابسة

جوع المواقد،

وكم

سيكون

اسمها

كالمعتاد:

أنا

قصيدة غوغاء، ص١٧٥، الأعمال الشعرية الثانية.

تحطيمًا للأشكال التقليدية للقصيدة العربية سعى الشاعر العراقي سلمان داود محمد إلى المركزية الشكلية المكانية، وهو يقود المتلقي بلغة شعرية بعيدًا عن الأشكال الموروثة التي عانى منها المتلقي بالملل وعدم مواصلته الجدية مع الأشكال القديمة،

فهنا لغة تعتمد المضامين الفلسفية، ولغة تعتمد الأماكن العديدة، المنظورة منها وغير المنظورة، **يا ما قلت لك:**/ وجه المخاطبة هنا (هي) وهي شكلت إحدى الأمكنة التي زارها الشاعر، أو راح يوجه قصيدته نحو هذا المكان الجديد الذي لا يعتبره الكثيرون مكانًا، وإنما جهة للحوار، فما الذي يمنع من محاورة هذه الجهة مثلًا؟

والكثير يعتبر المكان هو محل إقامة أو شبه ذلك أيضًا، وما تحتله فسحة من الأرض، كما هو الحال هنا: **أن الإنتظار على أرصفة الموانئ يؤذيني،**/ فالأرصفة إحدى الأمكنة أيضًا، ولا أمانع عن هذه التشخيصات أبدًا.

ولكن لكي نكون مع الشعرية ومعانيها المتعددة: **يحشد غوغاء أحزاني علي،**/ فالحزن هنا أحد الأماكن أيضًا، يغزو هذا المكان القلبية، ويدخل المحسوسات، وهو منظور غير مرئي، فالبصرية نقلته من الذهنية والحسية إلى الكتابية، وتم توظيف مفردة الحزن، وهي من المفردات الذكية، حيث يرمز إليه بكل شيء يدل إلى العتمة (الأسود، بياض الملح، سواد الغيوم، رايات الاستسلام البيضاء)... كلها تبعث إلى الصمت، وجماليته، وتبعث إلى الحزن وشهادته الموثقة في الممارسات اليومية.

وتنقية اللغة هي التي توارثنا نحو الجديد الجديد في المهام الشعرية الحديثة، وتواصلية اللغة تقودنا نحو ما بعد الحداثة ومن الغوص مجددًا في المفاهيم الجديدة للشعرية الحديثة وتحطيم أصنام المفاهيم القديمة من خلال التأويل ومن خلال اللغة الشعرية والتي هي الجسد الجديد الخارج إلى الحياة: كي تتفرق الآلام عندئذ بنجاح دامع.

تستوطن الآلام في أحيان كثيرة عند المرء، والقلب أفضل مكان لاستقبال تلك الآلام، بل الآلام تُعَد أحد الأماكن أيضًا، وتُعَد من المنظور غير المرئي، فهي محسوسات قلبية عاطفية، ولا يمكننا رؤيتها أبدًا، ولكن نقلها إلى الشعرية، نتخيلها في أماكن ما، وهي المكان الكبير أيضًا، فالمكان الكبير يسيطر على المكان الصغير، وهذه الصفة صفة الغابة ونظامها الساري المفعول على نظام الحياة وعلى مدار الأعوام، كذلك الشعرية.

فالصورة الشعرية التي تختص بالحسية القوية تتغلب على الصورة الشعرية الضعيفة، وهذا النظام يتبعه اللغة ومحسوسات الشاعر المنقولة.

الراية والنخلة، أماكن أراد منها الشاعر، عند هجرة الرسول، وكيف استقبلوه بسعف النخيل، رافعيها كرايات تلوذ للاستقبال: **رايتها التي على هيئة/ سعفة منزوعة من نخلتها./** هذه الأماكن البصرية يراها الشاعر والمتلقي عادةً، وهي متواجدة بيننا، ولكن تختلف في الشعرية عن معانيها العادية، لتتخذ أماكن أخرى تخص الجمالية أولًا وتحريك القصيدة بالاتكاء على توظيف الأفعال ثانيًا.

الجثة، المواقد وأنا، كلها أمكنة منقولة بين الطبيعة والباث، والباث خير مخزن لتلك الأماكن عند التوظيف. إن نقل المادة التي تشغل العالم لا يتم إلا بالفكرية، وهذه المادة واضحة التشخيص، ولكن المواد المخفية، تُنْقَل عادةً من خلال الفكرة والتعمق بخيال فكري، للوصول إلى تلك المواد الخفية والتي يتم نقلها على هيئة مفردات واضحة للمتلقي.

(المرجع الطبيعي للمادة في العالم يقودنا إلى مفهوم جديد للقصدية، لأن المفهوم الكلاسيكي الذي يعالج تجربة العالم كفعل للوعي المكون لا ينجح بعمل إلا بالقدر الذي يحدد فيه الوعي كل كائن مطلق وبالتالي يطرد محتوياته إلى «طبقة هيولية» هي من الكينونة الكثيفة. علينا الآن أن نقترب بشكل مباشر من هذه القصدية الجديدة بمعالجة المفهوم التناظري بشكل معين من الإدراك./ ص٢٠٥ - ظواهرية الإدراك، موريس مرلوبونتي، ترجمة: د. فؤاد شاهين).

الشاعر جزء من الإدراك بالنسبة للمقابل، فالتقابلية تقودنا إلى الأشياء التي يدركها الشاعر، ولا يحسن التحسس بهذا الشاعر إلا شاعر مثله، وما يكتبه الشاعر ويتواصل معه شاعر آخر، يكونا قد ابتعدا عن التشاكلية، ودخلت الشعرية إلى أمكنتها الملائمة، ولكن عندما يحس المرء العادي بتواجد الشاعر وحضوره، فهو جزء كيفي وتناسبي حسب حاجة الذهنية لذلك، وهذا لا يعني أننا نعمم هذا المثال على الجميع، فهناك الكثير يوظف حسيته وما يعنيه الشاعر نحو المتلقي، أو قيادة الذات التي تمثله بأحيان كثيرة.

بليلة هادئة قد يزورني الجسد، نعم الجسد بأمكنته الفراغية، والتي تحوي على المنظور منه، فأشتق منه جميع الأماكن الخارجية، بل أكون جزءًا منه لتأسيس ملحمة

فكرية، ويذهب خيالي إلى أماكن تواجد الجسد، مثلًا البحر، وكيف سيكون هذا الجسد وهو يعوم على سطح البحر، أو قد اضطجع على ساحله، وكذلك قد أذهب به إلى ملذات تسرني، وأنا بوعي ذاتي، أزاحمه، بل أعتدي عليه، وهو صامت، يقاومني بصمت رهيب، وأنا ساكت، أهاجمه مرةً ومرات، وأنطق به ومن خلاله وأدفنه في البصيرة تارةً وفي القلب تارةً أخرى، وأرتب المفردات التي تخصه. وو... وأستيقظ؟!

وأذهب بالجسد مرةً ثانيةً ولكن في هذه المرة إلى غرف التعذيب، وأرى الجلاد، ذلك الجسد المنتفخ، فتسجله بصيرتي وأرى المكان الضيق الكبير، ويدخل الذاكرة، بل يقتحمها دون استئذان، وأرى الأجساد كيف تنزف بعض المياه الثقيلة الحمراء، غير الطبيعية، ولكنها واقفة تقاومني بمنظورها، وعندها يزورني الألم، نعم؛ الألم والشعور بمكان الحزن، هذه الأماكن منظورة من خلال البصرية الذهنية، وهي تسافر بنا دون تقييد، وتطلق رؤيتها بكل أريحية لتأسيس شيء من العبارات الشيئية، والتي تقودنا نحو المحسوسات لتدوينها بشكلها النازف قبل أن تتطاير من الذهنية.

ونحن بصدد هذه الأشياء أو جزء من الشيئية نذهب إلى توظيف الاستعارات في الشعرية، فمنها الاستعارات الإيحائية ومنها المنقولة بشكلها الحي، ومنها من خلال منظور ملازم للحياة التي تواكبنا، وفي جميع الأحوال تعتبر الأماكن نوعًا من الإشارات والرموز، فالالتجاء إليها يدخلنا إلى اتجاهات عديدة وإلى إيجاد أماكن وتوظيفات جديدة تخص الشعرية وهذا ما نؤكد عليه من خلال المنظور البصري بكل اتجاهاته وأركانه والذي يشكل أحد عوامل تشكيل القصيدة الحديثة:

(٣٢)

الأنهار يابسة في الخرائط

والأمطار رزمت حقائبها وراحت،

لا عذر لي، ولا اعتذار

لصيحة الناقوس وأخته المئذنة

لقد تيممت بعصافيري

وصليت

على

قمحتك.

من قصيدة طرود في الولع، ص٢٢١ - الأعمال الشعرية الثانية.

لقد أشار الشاعر من خلال هذه القصيدة إلى عدة أمكنة منظورة، ووظفها كرموز وشيفرات في المعاني المعتمدة: الأنهار/ الحقائب/ الناقوس والمئذنة، كلها أماكن أراد منها أن تنطق بالحروف التي رسمها، وألزمها على التواصل مع المفردات التي استطاع أن يجانسها ليحصل على معانٍ غريبة، ليست مطروحةً من قبل، ولكن المفردات، قد مرت على الكثير من الشعراء.

نحن هنا بصدد الأمكنة وتوظيفها ما بين المفردات الشعرية. العلامات المتواجدة شكلت بيئةً جماليةً تواصليةً، أحيت القصيدة وقادتها نحو ظهورها بشكل أكثر وأكثر من القصائد العادية، وخصوصًا أن الشاعر يعتمد القصيدة كصورة شعرية بذاتها، ويتجاوز التجزئة للصورة الشعرية، مما ينتمي عادةً إلى القصيدة القصيرة جدًّا والتي تساعده على منظور تصويري له حركته الذاتية بمساعدة اللغة. التخيل الإنساني له علاقة مفتوحة مع التخيل الشعري، فالشاعر عندما يجد ما يصطحب الإنسان فسوف يعثر على أدوات تدعم القصيدة الشعرية.

(إن البحث في طبيعة التخيل الإنساني ووظائفه ليس إلا مقدمة للبحث في التخيل الشعري ووظائفه، ذلك لان نتائج البحث الاول ليست إلا مقدمات منطقية تترتب عليها خطوات البحث الثاني ونتائجه/ الصورة الفنية، جابر عصفور، ص٢٧).

الخيال الشعري لا يخرج عن الواقع المعاش والذي يعكسه الشاعر بلغة أخرى: **الأنهار يابسة في الخرائط/ والأمطار رزمت حقائبها وراحت،/** حقائب الأمطار عادةً هي غيومها،

وفي الحالتين فقد رسم الشاعر جمالًا استثنائيًّا وبلغة مغايرة عن الواقع اليومي، ولكن في نفس الوقت لم يخرج عن بيئته التي تلازم قصائده اليومية الخاصة والشمولية العامة.

آليات الجمال المكاني للبصرية

إن المفاهيم الفنية للآليات الجمالية تختلف من مكان إلى آخر، ولا أقصد اختلاف الأمكنة البيئية، بل الأمكنة البصرية المنظور إليها، ومنها الذهنية غير المتواجدة إلا من ضمن سعة الخيال ومنها المنظورة ولكنها محجوبة عن الرؤية، ومنها من نراها بشكلها السريع نازلةً إلينا كبرق يترك لمعانه ويمضي، فالبصرية تلتقط الأشياء الجميلة وتحتفظ بها، وكذلك تحتفظ بجزء من الشيئية وتمارس اشتغالاتها حتى في الأحلام التي تراودنا.

أسماء الأماكن في الشعرية هي وظيفية تطبيقية وهي ليست نظريةً سماعيةً، والشاعر ينطلق من أسماء الأماكن في تعبيراته وصياغة جمله وبل تواجد الفكرة كلها يعود إلى الأماكن التي تعني القصدية للشاعر، فلو اتخذنا كلمة معمل، فهي مأخوذة من الفعل عمل، وكذلك مفردة مصنع فهي اشْتُقَّت من الفعل صنع، ولكن هذا لا يعني أن جميع أسماء الأمكان نرجعها إلى الأفعال، فمفردة مقهى تعود إلى كلمة قهوة، ولا فعل لها، وكذلك مفردة عين وهي أحد الأمكنة في الوجه، ولا تعود إلى فعل أو حادثة أو سبب لتسميتها، فهي سنتر البصرية، ومن خلالها يتحرك المرء إلى اتجاهاته الأربعة.

لو ابتعدنا قليلًا. ومن المفردات الذكية والمهمة والتي تُعَد إحدى آليات الجمال التي ينتمي إليها الشاعر عادةً وهي مفردة سماء، والتي تميل إلى الزرقة، وتؤثر على لون البحر وكذلك على بعض ألوان الجداول والشلالات لتجعلها تميل إلى الزرقة، وربما اشْتُقَّت المفردة من الفعل سما، يسمو: سما/ سما إلى/ سما بـ يسمو، اسم، سموًّا وسماءً سماوة، فهو سام، والمفعول مسمو إليه (معجم المعاني الجامع) السماء والجمع: سماوات، وأسمية، وسمي.

السماء: ما يقابل الأرض، الفضاء الأعلى المحيط بالأرض، وفي القرآن الكريم في سورة البقرة الآية ٢٢: ﴿**الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ فِرَاشًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً**﴾ وفي القرآن الكريم في سورة البقرة الآية ٢٩: ﴿**ثُمَّ اسْتَوَى إِلَى السَّمَاءِ فَسَوَّاهُنَّ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ**﴾.

تمر البصرية عادةً بأماكن سريعة ولكن مؤثرة، فتلتقط الجميل منها، كالذي يجلس بحافلة أو بسيارة، فإنه يمر بالعديد من الأماكن الجميلة، وتكون البصرية غير مهيئة للالتقاط ولكن جمالية المؤثرات تجعلها لاقطةً بمغناطيسية كيفية، وكذلك لشدة جمال المرأة، وهي تمر بشكل سريع من أمام شخص، وكذلك لمعان البرق وغيره الكثير.

ومن الأماكن التي تشتغل الآليات نحوها أيضًا جمالية النيران، ولكن النيران عندما تتحول إلى القتل المتعمد تصبح حزينةً وغريبةً ولكنها مؤثرة جدًّا، فتتحول إلى مفردات سريعة، كالحرائق والتفجيرات. وكذلك جريان الأنهر بجماليته غنى الشعراء وكيف ترسو المراكب على شاطئه، وتطفو الزوارق وتعوم في وسط النهر، وهو يغذي البساتين، ولكن هذه الأنهر إذا ما أدى نشوبها إلى الفيضانات، ستصبح حزينةً وبشعةً، وتخرج من الجمالية إلى القبح، ولكنها في جميع الأحوال هي أماكن ترصدها البصرية ببشاعتها وجماليتها.

(يكشف المكان عن تواصل زمني معه، فلا مكان بدون زمانه، في نفس الوقت الذي تدمر الصورة الشعرية العلاقة المنطقية بين الماضي والحاضر والمستقبل، وتتحول إلى «زمكانية» وجودية خاصة بتكوينها؛ وهي قادرة أن تحول الزمان إلى مكان، والمكان إلى زمان بفضل ما تتميز به من قدرة على تخطي حواجز الزمان والمكان، وإبدالهما في وجود جديد، وهي بذلك قد تخلق موقفًا دراميًّا بما ترسمه من مكان وزمان قد يمتد من الصورة الشعرية المفردة إلى الصورة الشعرية العامة التي تحتوي النص كله/ ص٢٢ - جمالية المكان مجموعة من المؤلفين). الصور الشعرية المجزئة لها امتداها لتلتقي بصورة شعرية جسدية تحوي الجزئيات.

وقد تكلمت عن الصورة الشعرية الامتدادية وعلاقتها باللغة وكذلك بالزمكانية في فصل منفرد. وتهدف الرؤية البصرية إلى تشكيل الإدراك الحسي، وهي دعوة أيضًا ما بين المتلقي والباث حول تلك الرؤية البصرية والتي تغوص مع الآخر إلى تجسيد الحدث المؤثر وحفظه في المكان المناسب، وعندما تتحول الزمنية إلى مكانية هذا يعني قد طرقنا باب التقابل في الشعرية وكانت النتائج هي التحولات الجارية ما بين الشاعر وما

يدور من حوله من تراكمات حدثية. القصيدة الحديثة من الممكن جدًّا تعتمد على الرؤية البصرية، هذا إذاكان من خلال العين المجردة والتقاطها للأحداث أو من خلال الخيال الذهني الذي يبصر الأشياء عن بعد، لتقاربه للشعرية وتوظيفه خارج المادة المنظورة.

(٢٥)

بيننا قارة من أذى

وبي دولة من دموع،

فكيف الوصول إليك

والارتماء

طويلًا. طويلا

في عز منديلك.

ص ٢٤٩ من قصيدة طرود في الولع الأعمال الشعرية الثانية.

يبني الشاعر أماكنه الطبيعية وأماكنه الذهنية من خلال الرؤيوية التي تشغل الفضاء الأكبر في القصيدة الحديثة، ومنها يوظف أدواته الشعرية للوصول إلى أماكنه التشكيلية اللغوية، لتكوين رؤى مأخوذة بتلك الأماكن وما يدون في داخلها من جهة وما يدور من حولها من جهة أخرى.

الشاعر العراقي سلمان داود محمد كنموذج حي وقصائده التي تعددت الأمكنة في القصائد التي اعتمدها: **بيننا قارة من أذى/ وبي دولة من دموع،/** ثلاثة أمكنة يوظفها الشاعر هنا في شطرين (قارة، دولة وبي) وربما القارئ يظن أن الأماكن البيئية هي التي تقود الشطور، ولكن توظيف الشخصية تُعَد من الأماكن التي تدور في الذهنية حاملةً الجسد المتحرك. وهنا تكون النتائج بتداولين: التداول الخارجي للنص الشعري، والمعرفي أمام البصرية هي الأماكن المنظورة. والتداول الداخلي للنص الشعري، هي الأماكن المتنقلة

أمام البصرية والمنظورة، ولدينا الأماكن غير المنظورة (قد تكون الإيحائية) سنأتي إليها في حالة تم توظيفها ضمن سياق القصيدة.

تتحطم الأشكال التقليدية من خلال قصيدة، ويذهب الشاعر إلى الشكل الفني والشكل الهندسي وما ترسمه البصرية من أشكال جديدة، وهي الناطقة بتلك الأشكال التي لم تقف عائقًا أمام معاني المفردات وتأويلها، فالتأويل الخارجي يحمل بين جناحيه المعنى العام للقصيدة، والتأويل الداخلي يحمل المعنى الخاص، وخصوصية الشاعر ودواخله القصائدية المعتمدة في التأويل الداخلي ما بين حتى الحروف المرسومة.

القصيدة اعتمدت على حوار بيني من طرف الشاعر، والطرف الثاني يستقبل المفردات، مسبلةً الخد باعتناء، وهنا يحددها الشاعر وكيفية إدارة القصيدة الذهنية والتي تماشت مع عصرها في اندماج التقليلية التعيينية مع التقليلية الزمنية والتي تعني الأماكن التي تطرق إليها الشاعر ومنها المنديل الذي استقبل الجسد عند الارتماء.

وهنا ثلاثة أماكن تحدث عنها الشاعر، الأول (هي، والثاني هو «لحظة الارتماء» والثالث المنديل)، وقد حول الزمنية إلى مكان رابع، وهي لحظة الارتماء بحضن المنديل، هذه التعيينية تقودني نحو فكرة معينة دارت بمخيلة الشاعر، وليست كتابة الصدفة، والفكرة لها تجنيسها عند رسمها بقصيدة.

الفكرة نتاج سيناريو سردي دار في مخيلة الشاعر، وقد نقله عبر البصرية، مما شكلت آليةً جماليةً تم توظيفها وتحويلها على هيئة مفردات كأنها خرجت للتو، بينما تاريخ القصيدة يخبرنا غير ذلك تمامًا، وهذا يعني أن شعرية المكان (الورقة البيضاء إحدى الأمكنة أيضًا) تتزاوج بين المكتوب واللامتكوب (البياضات في الورقة)، مما يقف في المكتوب النص الشعري الطبائعي (اللغة الطبائعية) فيثير الحسية نحو الشعرية في القصيدة الحديثة التي تلازمنا.

الفصل السادس:

التكوين المفرداتي للقصيدة العجائبية القصيرة

الرؤيا في القصيدة العجائبية القصيرة

عندما تستقيظ من حلم، فأنت ما وراء الواقع، تفتش عن أحلام ذاتية وكونية، فالأحلام الذاتية هي منطقة الحلم الأولى، والأحلام الكونية هي مناطق عديدة تجرنا القصائدية والرؤيوية نحوها، إما عن طريق التصوير البصري أو عن طريق الأبعاد الرؤيوية التي تتبنى معظم الأعمال القصائدية للشاعر.

إن الشاعر العراقي سلمان داود محمد راح يعكس رؤاه الذاتية نحو الحياة في العراق، فقد أراد أن يقول لنا هذه هي الرؤى التي أملكها، بينما هو يوهمنا بذاته التي انطلق منها، فقد كانت تلك الذات تحمل ذوات الآخرين، بل دافع وما زال يدافع عن الشارع والمقهى والحدائق والحب، وما زال ينتمي إلى أضعف طبقة عراقية: هي الطبقة المعدمة.

يغوص الشاعر الرؤيوي في أعماق المجهول، وهو ينطلق نحو الأحلام، ويخترق الحواس، ويجانس الابتكارات ويكون الحدس لديه ذا قوة عجائبية تذهب مباشرةً إلى الرؤيوية، وهي تجربة الشاعر التي تمتلك الخلخلة لجميع حواسه، من خلالها يوظف حسيته الداخلية وينخرط باكتشاف نفسه وأعماقه ؛ وهذا يعني يستطيع التمييز بين الشعر الحسن الذي يدخل حواس المتلقي من رديئه، وكذلك يجيد المعارفية وكيفية التغلغل بين ثقافتها المتتالية والمتشعبة.

الشاعر الرؤيوي ذو بصرية لافتة، بصرية ذهنية تشتغل على جميع الحواس التي يسخرها في قصيدته ليصل إلى الدهشة المرسومة التي يطلبها أحيانًا، والقصيدة القصيرة

المكثفة، وكذلك القصيدة القصيرة جدًّا، تحمل من الرؤى العجائبية الغريبة من خلال المفردات السحرية ونوعية تركيب الجمل الفنية التي يوظفها الشاعر عادةً.

الخيال والتخيل يتسمان بالحسية الداخلية والتي هي خير جسر للوصول إلى الابتكارات والجمل العجائبية، فالحسية مصدر من مصادر التخيل الداخلي، وتكون للمخيلة كما من التصورات والصور المخزنة والتي انتقلت بواسطة الخيال البصري، ربما من المادة المتواجدة في الطبيعة أو من حسية دقيقة عالية الاشتغال.

(إن التخيل يتسم بالحسية لأن مادته التي يتعامل معها هي صور المحسوسات المختزنة في القوة المصورة أو الخيال. وإذا كان التخيل يعتمد في نشاطه على مثل هذه المادة فمن البديهي أن لا يعمل التخيل لو توقف الحس عن العمل، ومن البديهي -أيضًا- أن يتأثر التخيل بكل الحالات والأعراض التي تطرأ على الحس/ جابر عصفور - الصورة الفنية - ص٣٧).

الشاعر يبحث عن رؤى كفاكهة غير متواجدة، غريبة الطعم، لم يستطعمها أحد، وقد زرعها وحصد ثمارها الشاعر -الباحث- عن تلك الرؤى، ووحده يستطعمها، ويحس بمذاقها، وكذلك هو الحال معًا، عند الوقوف مع القصيدة القصيرة جدًّا، ونحن ندخل إلى تلك الرؤى والتي في كثير من الأحيان تكون خاطفةً من خلال رؤية نقلتها البصرية أو حسية عجلى، أو حسية لامست حلمًا قصيرًا، وتكونت لدينا تلك الرؤيا الخاطفة والقصيرة والتي اعتمدت القصيدة القصيرة جدًّا:

وليمة من دخان

وكؤوس مترعة بالويل

هو ذا إرثك لي

أيتها المسكوبة

من وجهي

ك.

وطن.

قصيدة إرث، ص١٤٧ - المؤلفات الشعرية الثانية.

الميول نحو الجهة المجهولة في النص يجعلنا أمام مفاهيم غير مباشرة وما احتوته مفردات النص الذي رسمه الشاعر العراقي سلمان داود محمد، فالجهة المجهولة هي الجهة الرؤيوية، وما جابهها من خيال ذهني تصوري غير منقول من الخارج؛ أي بمعنى بقي الشاعر منتميًا إلى مخيلته التي كونت علاقةً ما بين الجهة المجهولة وما بين تخيله: **وليمة من دخان/ وكؤوس مترعة بالويل...**

هذا التصور الذي رسمه في قصيدته القصيرة، تبعه تصورات إضافية، وخصوصًا أنه ينتقل من خلال الهمزة، والتي كانت الفاصل بين الكتلة الأولى، والكتلة الثانية، ولكن هناك علاقة ديناميكية تكميلية أثارها في المخيلة من دون استقلالية الصورة، بل امتدادها إلى معان ومفاهيم أخرى وهي داخل الإطار المولد الذي اعتدى نحو الذات تارةً ونحو المخاطب تارةً أخرى.

الذاتية التي نمسك بها من خلال النص، هي ذات متزمنة - زمنية، تتحرك ضمن حركة النص، فهي داخلية وتعني لنا بأنها تمثل الأنا الدالة على الزمنية - الرؤيا، لذلك فالشاعر انطلق من أقرب الأشياء كي تكون مرئيةً للمتلقي وهي: **هو ذا إرثك لي/ أيتها المسكوبة/ من وجهي...** فالوجه هو العنصر الواضح للآخرين وللمتلقي أيضًا، وهنا الذات تكون متزمنةً، فهي لا تعني نفس الشاعر بعينه كما جاء في المعجم، فالحالة النقدية تختلف عن تعدد الذوات، وكلها تتمثل بالأنا، وهي دلالة للذوات.

(يمكن وصف الذات الشاعرة المعاصرة الثانية بأنها الأنا القائلة «الناطقة» في القصيدة المعاصرة، والمستلبة بما تقول؛ باعتبار أن ما تقول هذه الأنا في القصيدة لا يمثل وضعها، أو وضع الشاعر الكلي حين تقول «أي الآن - هنا في سياق القول ذاته» بل يمثل وضعها، أو وضع الشاعر الجزئي قبل أن تقول «أي خارج سياق القول، أو قبل أن تكون ذاتا قائلة»/ الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية - د. عبد الواسع الحميري - ص ٢١).

بينما تستنير الذات باتجاهاتها من الزمنية لتزمين القصيدة، فالقصيدة القصيرة جدًّا تحوي على لغة تقشفية والقليل من الأفعال والخلو من التكرار، مما يمنحها الشاعر القوة كدهشة تواجدت لاقتحام الزمن، لذلك تتجه نحو الجذرية لبيان المعاني المتاحة إليها، فتنفي العلامات الماضية الجامدة، وتحرك العلامات الحاضرة النشيطة.

فالقوة تكمن بها على التغيير والحركة والنفي والحضور، النفي نفي الأشكال التقليدية، وتكون اللغة بمنطق الحلم، فالرؤيا مرتبطة بمنطقة الحلم، لذلك تكون اللغة حالمةً خارجةً عن وعيها الواقعي، تذهب مع مذهبية الشاعر، وتغادر لمغادرته، لذلك تمتلك القصيدة القصيرة لحلم واحد، قد يكون مصغرًا أو مكثفًا مما يدفع القصيدة إلى توظيف لغة ملتقطة بمعاينة فائقة:

(٧)

الوطن يجوع أيضًا

لذلك اخترعوا الشهداء.

ص ٣٤ من قصيدة ممتلكات الظل - الأعمال الشعرية الأولى.

شكلت الرؤيا في هذه القصيدة القصيرة جدًّا موقفًا جديدًا من ناحية المعنى ومن ناحية حياكة المفردات، لذلك كانت الرؤيا كعنصر أساسي من العناصر التي نتجت الدلالة لمثل هذه الأشكال الجديدة، فهي التقاط تحريري نزلت من الذهنية لتعبر عن خيال حقيقي وما تحمله من معان عديدة بشطرين، وتحوي على ست كلمات فقط، وهنا إمكانية الشاعر وسعة مخيلته التي أنجبت من مثل هذه القصائد وقصائد عديدة لها أحكامها وحضورها المميز ما بين القصور الشعرية بشكلها العام.

الشاعر العراقي سلمان داود محمد ومن خلال المعارفية التي يحملها، يعرف جيدًا أين هو من القصيدة الشعرية بشكلها الخاص والرؤيوي، ومن أية مكانة قد حقق هذه

المساعي كي يزرع إلينا قصائده المتجانسة مع الهم الوطني من جهة والهم الذاتي من جهة أخرى.

أقسم بصمتك

وحروف إسمك

وهذا البلد الحزين،

أن لا جريمة أبشع

من فوزي بجنة راسخة

واستبدال أراضيك

بسموات غيرك

قصيدة ملاذ، ص ١٦٧ - الأعمال الشعرية الثانية.

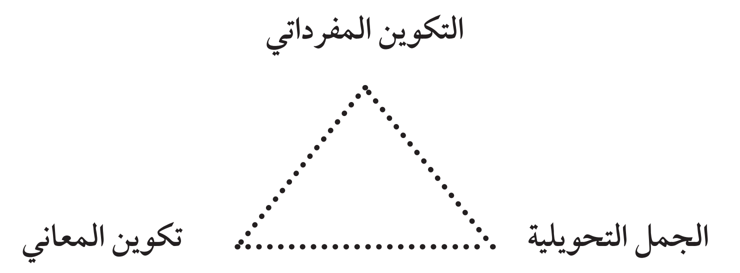
بدأ الشاعر بجمل تمهيدية فورية معلنة من خلال لحظة شعرية تبنت الجزء السردي وتواصلت هذه الجمل لتقودنا إلى معان إضافية زائدًا المعاني الواضحة في القصيدة كجسد يتحرك نحو رؤى الشاعر من جهة المخيلة متمثلةً بالأنا التي شكلت دلالةً للقصيدة كلها.

ولو تفحصنا ضمن المفاهيم التي تحتويها القصيدة وتوزيع الشطور بشكلها الهندسي الذي أمامنا لتوصلنا إلى المخاطب من جهة «الأنا» والتي عملت عمل الذات الثانية؛ بينما اعتمد الشاعر على فعل مضارع في مطلع القصيدة، فهو بين الحاضر والمستقبل، وطالما هناك خطاب متواصل، فهنا يحمل الفعل معنى الحاضر من خلال مخاطبته الآخر في وقتنا، الآن وقد يكون «غدًا» وبعد غد، ولكننا نلتزم بحالة الخطاب الآنية لوقتنا الحاضر.

القصيدة القصيرة والقصيرة جدًّا كما هو أمامنا من نماذج فعالة للشاعر العراقي سلمان داود محمد، تتكئ على التكوين المفرداتي المتقشفة للغة، وهذا التكوين عصارة الذهنية

التي خزنت وما زالت تخزن المفردات والصور البصرية، مما تنتج إلينا نتائج رؤيوية، لها حيزها في الفضاء القصائدي للشعرية، وهي اللغة المختصرة ليس باختصار الوقت.

فالقصيدة القصيرة ربما تكون لحظويةً وربما نتيجة فكرة موسعة تشغل عدة شطور وشطور في القصيدة الحديثة، لهذا سوف أتطرق إلى التكوين المفرداتي في القصيدة القصيرة، فيُعَد هذا التكوين من المهام الأساسية في العجائبية وفي تكوين المعاني من خلخلة لجميع الحواس لإنتاج الجمل التحويلية.



فالشكل الكتابي للنص الشعري أخذ يلفت إليه الأنظار بوصفه عنصرًا دالًّا ما بين النصوص الأخرى، وقد شكل أهميةً قصوى في التأثير والمؤثرات ما بين باقي الفنون، لذلك لا بد أن يكون له بعض التشكيلات المهمة ومنها التشكيل المفرداتي، وخصوصًا نحن نغوص مع القصيدة العجائبية لشاعر ليس بالسهل أن نقبض على معاني وأسلوبية ما يطرحه.

تشغل التكوينات المفرداتية جسد القصيدة وتغطي فضاءها أو تشكيلها المكاني، وكلها تنقاد إلى التعبيرية في الحيز المكاني الذي تنتابه المفردات، لتجعل الصفحة ساحلًا والتخييم عليها، لأنها المساحة الأرضية الملائمة للحيز المفرداتي الذي تبحث عنه تلك الكتل المفرداتية إن كان في الأماكن أو في حيز القصيدة الحديثة.

الأشياء المجملة والجاهزة عادةً يرفضها الشاعر الحاذق وإلا ما دوره مع القصيدة وهو يبحث في ماهية الأشياء لتوظيف لغته التكوينية ويوظفها مع الجمالية تارةً ومع النص الشعري تارةً أخرى، وهي عملية لها أفكارها الخلقوية، من ابتكارات إلى حدس إلى لغة لا تشبهه ولم تقلد لغات الآخرين.

التكوين المفرداتي للقصيدة القصيرة

التكوين المفرداتي والاعتماد على نسجها ضمن جمل تحويلية، يركبها الشاعر لكي تواكب الحدث الشعري بشكله العجائبي، وهذه الميزة القلة القليلة من يبتكرها وينتمي إلى تلك التكوينات التي تعتمد الزوايا الحادة للمعاني الباطنية، لتخرج إلينا بشكلها التقابلي الظاهراتي مع معانيها التي تتسلسل في محطاتها التكوينية.

الدخول إلى المعاني القصدية التكوينية تظهر إلينا بواطن النص التي غاص بها الشاعر ما بين التقليلية الزمنية وما بين القصدية التكوينية التي عادةً يوظف لغته التقشفية بالرموز المعتمدة والقصيدة القصيرة جدًّا مثلا، وهذا لايعني أننا لن نذهب إلى القصيدة القصيرة أيضًا مع رموزها التوليدية التي تقود الآخر إلى الزمنية – التزمين الشعري من خلال التكوين المفرداتي يؤدي إلى نتائج حادة والاستعانة بالقصيدة:

(٢)

تستيقظ الحروب

بإشارة ملكية

بينما

تنام الحروب

بجرعة كبرى

من أشلاء تتمرغ بالنسيان.

ص٥٣، الأعمال الشعرية الأولى.

نتماشى مع تقطيع الجمل المعتمدة في هذه القصيدة القصيرة جدًّا، وهي ضمن مجموعة من القصائد تحمل عنوان (يحدث في جنوب شرق الشمال الغربي): **تستيقظ الحروب/ بإشارة ملكية...** بكل تأكيد هناك تناسبية المعنى الواحد ومركزية الحدث الشعري، فقد تجنح الشاعر ليطير مع مكونات مفرداته بكل حرية.

فاللفظة كانت لفظةً ذهنيةً عائمةً على ألسنة الغير أيضًا (الحروب). رمزية غير عالقة، وإنما مفتوحة مع اللفظة، وتتقبل المفردات، لتكون معها تجاورًا جماليًّا كسرب من البجع طار لتوه من البحيرة، هكذا هي منظومة القصيدة القصيرة لدى الشاعر سلمان داود محمد: **تنام الحروب/ بجرعة كبرى...** ارتداد بالمعنى بين الجرعة المقبولة وإن كانت مرارتها، وبين النسيان: من أشلاء تتمرغ بالنسيان.

معان مفتوحة على بعضها، حملتها المفردات من خلال مكوناتها الانفرادية، ولكن الشاعر استطاع أن يوجد لها التناسب الشعري من خلال التحويلية من أماكنها الأصلية إلى أماكن المعاني، والفكرة التي تبناها من خلال التعبير الذاتي للشعرية.

تستيقظ الحروب/ بإشارة ملكية... اعتمد الشاعر هنا على التقليلية التقبيلية من ناحيتين؛ الناحية الأولى الرفض الخاص والعام لهذه الحروب مهما كانت درجات قبولها، والناحية الثانية عملية التزامن وانتهاء فترة الحروب: الجرعة – النسيان.

التقليلية الزمنية رافقت هذه المفردات في حالات تكوينها الذاتي المشتقة من الواقع الطبيعي؛ فمن الطبيعي جدًّا، يتم رفض الحروب، وإذا كان عدم السكوت يؤدي إلى الإعدام، فالسكوت الآن يؤدي إلى البهجة الفاعلة، وهذا النوع من السكوت التحريري المدون في القصائدية، وليس تهريجًا فوضويًّا يتلاقفه فلان وفلان.

أدرج الشاعر من خلال مفاهيم النص، الفكرة القصدية، وهي الفكرة التي تتماشى مع الزمنية لتثمين تلك المرحلة وكتابة ما لم يستطع كتابته في الماضي، فمن مثل هذه الأفكار تبقى محبوسةً، ضمنيةً لا هواء لها لتنفساتها إلا تحت ظل مريح يؤدي إلى الأريحية من الناحية النفسية وخارج قيود الكتابة.

لا تتخلى الكتابة عن المنطوق الكتابي في حالة التشخيص للتكوين المفرداتي، فيشكل المنطوق التاج الأول للعملية الحسابية، ويبحث الشاعر ما يطلب إثباته من خلال التكوينات الرمزية المفرداتية، حيث التكوينات الرمزية هي الأكثر إثارةً من بقية الألفاظ

في عملية الخلق، ومن الناحية الفنية تجالس الألفاظ المتقاربة لها لتأدية اشتغالاتها في تحويل الجمل من الجمل العامة إلى الجمل ذات المعاني التخصصية ورحلة القصيدة.

(الشعرية كعلم اللغة، موضوعها اللغة فقط، الفرق الوحيد بينهما هو أن موضوع الشعرية ليس اللغة على وجه العموم بل شكل خاص من أشكالها، يُعَد الشاعر شاعرًا لأنه فكر وأحس ولكن لأنه عبر، وهو ليس مبدع أفكار بل مبدع كلمات، وكل عبقريته تكمن في اختراع الكلمة، فوجود حساسية غير عادية لا تخلق شاعرًا كبيرًا/ ص٦٤ – النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا – جون كوين – ترجمة وتقديم: أحمد درويش).

لذلك بنيت الفكرة المخصخصة للتكوين المفرداتي حول الشعرية ولغتها التي تناسب وضعنا الحالي من ابتكارات وغوص دون رجعة ما نقدمه من دراسات تخص الشعرية الحديثة. فالتكوين المفرداتي تكمن أسرارها في عبقرية الشاعر وكيفية اختراق المحسوسات للآخر، وكذلك كيفية تغذية مزروعاته المتجانسة في الشعرية، مع فكرة قد تكون بسيطة جدًّا، ولكن اللغة ترفع من شأن هذه الفكرة وترسلها بتشكيلات لغوية جديدة:

(٣)

أسباب شتى

آزرت الحرس السائب

في منع السرقات

ظل اللص

طوال العمر

يبحث عن سبب واحد

لبقاء

الحراس.

ص٣٠، الأعمال الشعرية الأولى – سلمان داود محمد.

لا يمكنني فصل العامل الذاتي عن الرؤى للشاعر، ولا يمكنني فصل الإدراك عن الذاتية.

الإدراك: هو عملية ذهنية، وهو تحديد الموضوع في الزمان والمكان وتأويله ومعرفة خصائصه.

وهنا من الممكن جدًّا فصل الإدراك عن الحسية، فالإحساس تم تعرفيه: **إن الإحساس عملية عضوية تتمثل في الاتصال الأولي بالعلم الخارجي، وتشترط وجود المثير (المنبه)، المثار أو العضو الحاس (اليد)، الدماغ (الجملة العصبية)، الإثارة الحسية (الإحساس، الألم).**

وعندما نتطرق إلى الذات بشعريتها (الذات الشاعرة) فهي ليست الذات الشعرية، فيكمن الاختلاف ما بين الذات الشاعرة وذات الشعر، فالأولى رؤيا الشاعر التخصصية ومحمولة في الذهنية، والثانية رؤيا الشعر المحمولة وما رسمته الذهنية من الطرف الثاني للشعراء، وهي غير تخصصية ولا تعني شاعرًا معينًا، ولا قصيدةً مبنيةً على رؤيا معينة للشاعر، فذات الشعر عامة، تستقبل الذوات الأخرى، وتستقبل ذات الشاعر الخصوصية، كما سنبين ذلك من خلال القصيدة القصيرة التي نقلناها من المؤلفات الشعرية الأولى للشاعر العراقي سلمان داود محمد.

عندما تطرقنا إلى المفردات بمكوناتها التحويلية، فنحن على يقين بأن هناك أسبابًا وتعليلًا لهذه المكونات والتي تتماشى مع الشعرية وتتزاوج معها على أساس من التفاؤل العام وعلى أساس من التفكير الخاص بالهم الشعري، الشاعر يطلق العينات ولم يسكت، بل ينقب بتلك العينات ويفوز بملذات اللغة ومدى كينونتها في القصيدة الواحدة: **أسباب شتى/ آزرت الحرس السائب/ في منع السرقات...**

لقد بنى الشاعر هنا من خلال الجمل التحويلية ليس المعاني فقط، وإنما أوجد علاقات بين الجمل، علاقات تخص المعنى من جهة، وعلاقات تخص رؤيا الشاعر من جهة أخرى، فما ذهب إليه الشاعر سلمان داود محمد إلى علاقات بالمعنى، فهناك

خاصية ما بين الحرس وما بين السرقات، ولو تابعنا القصيدة (ورغم صغرها) فسوف نحصل على مفردة اللص أيضًا، هذه العلاقات متجانسة المعنى ما بين الجمل التي تم تحويلها، واقتباسها من مفردات قبيل التحويل، أي منذ أن كانت مصغرةً وهي في حالة النمو العام بإدخالها بمعان ذات قيمة انفرادية، لتؤسس لنا زمنًا ذات قيمة جماعية: **ظل اللص/ طوال العمر/ يبحث عن سبب واحد/ لبقاء/ الحراس**: اللص/ الحرس/ السرقات والزمن.

هذه المفردات الرئيسية كانت هي السبب والمعلل الوحيد للتكوين التحويلي للجمل الشعرية، فالمكونات مفردات بسيطة إذا ما دققنا بها جيدًا، وهي متواجدة ونعيشها بشكل يومي، ولكن بصرية الشاعر ونقل تلك المفردات بعد تحويلها أوجد قيمةً أخرى لها، وهي قيمة مهمة من خلال إدراكه للأشياء وإعطاء معان غير مطروقة بشكلها الفني وشكلها الهندسي أيضًا، فقد وزع الشاعر تلك المعاني على الشطور الشعرية؛ فالشطر الأول له علاقة مع الشطر الثالث، وكذلك الشطر الثاني بنى علاقةً تكميليةً مع الشطر الثالث، وهكذا هو البناء الحسي للقصيدة والتي اعتمدها الشاعر العراقي سلمان داود محمد.

الشعرية ومؤسستها التكميلية أو النموذجية كما يراها الشاعر، وليس كما هي متواجدة، فتواجد هذه المفردة لها بيانات عديدة وكل شاعر يخترق بيانًا، أو ينتمي إلى زاوية فضائية شعرية، وهنا هي ذات الشعر، تختلف من رؤى إلى أخرى، ورؤى الشاعر بإدراكاته المتتالية وكذلك بحدسه في توظيف مفرداته على مدار الأيام والسنوات المتتالية، فتولد الذات الشاعرة والتي تنتج إلينا بشكلها الديمومي منصات الشعر في القصائدية المعتمدة.

الذات هي التي تقدر الرؤى وكذلك تقدر المسافات الزمنية وتحديد المكانية، فهي الناطقة باسم الذهنية في هذه التحديدات، وترى إلى مدى بعيد، وكذلك توظف منظورها بمدة بعيدة، فالبصرية لها تواجدها مع الذاتي ومع اختيار الموضوعات الأكثر إثارةً، وبما أن الشعرية هي الأكثر إثارةً في عالمنا الأدبي، لذلك نلاحظ أن الذات تأخذنا إلى مدد

بعيد، وتتقارب بنا إلى مدد قريب أيضًا، فكل الأشياء القريبة نستطيع أن نتحسسها بشكل أسرع من الأشياء البعيدة، والقريبة لا تتقارب، فهي قريبة وانتهى، بل البعيدة هي التي تحتاج إلى تقاربها من الذهنية بواسطة البصرية.

السلوك اللغوي يبتعد عن التقليد ولا يدعي القولبة، فهو ذاك الفضاء المفتوح في الميدان الشعري، ونحن نفهم من خلال السلوك اللغوي أبعاده وعلاقاته بين العالم، ونحن بأحضان هذا السلوك اللغوي والذي يشكل بتشكيلاته العديدة عمليات الاتصال، منها الصغيرة ومنها الكبيرة، فالمهم من هذا السلوك هي تلك العلاقات التي لها أسبابها، وليس القصيدة التي يرسمها الشاعر تنضج وتظهر إلى الآخرين وهي خارج غرفة السببية وإنما تحمل أسبابها معها، والشعر الحديث بالذات، عندما يحمل الأسباب من أول كتلة لغوية هذا يعني هناك تحويلات في المعنى، جاهد الشاعر إلى ظهور تلك التحويلات من خلال الاستعارة أو من خلال رسم صور القصيدة الشعرية وهي خير مؤثر وشارح معجمي في الشعرية.

وليس غريبًا أن يذهب الشاعر بنا أيضًا إلى المسالك الرمزية والتي تُعَد اليوم من المسالك الأخاذة بالجمالية إذا ما تحدثنا عن علم الجمال في القصيدة، فالمكون الرمزي يقود المتلقي إلى عدة زوايا من المعاني أولًا ومن حدث القصيدة الشعري ثانيًا، لذلك توظيف عنصر الرمز يتطلب المهارة والذات الواعية وكيفية الدخول والانجرار خلف هذه الغابة الرمزية والتي هي بدون طرقات، ولا مثيل لها عندما نشير إلى الرمزية وخيالاتها الداعمة للمفردات، ونحن ندخل أحلامها، ونكون ما خلف الواقع بواسطة هذه الأحلام، إذن سنكون في منتجعات السريالية ونذهب إلى خرائط الألوان، وننخرط بهذه الدوائر التي تجرنا أيضًا كسلوك لغوي نحو دوافعها العديدة في الاقتصاد اللغوي وفي التقشف التام للجملة الشعرية دون أن نقع بحفريات جاهزة للمباشرة والتقريرية.

التجريد عن الواقع قد ذهب الكثيرون نحوه، ولكن في نفس الوقت أقدم الكثيرون نحو تحويل هذا الواقع إلى خدمة البشرية، وبقي الفرد السريالي كأنه بحيرة ما بين التجريد والانتماء

إلى الواقع الاجتماعي، ولكن ما يهمنا في المسلك السريالي، اللغة التي اعتنقها الكثيرون، وهي مسالك لها علاقاتها بالرمزية، فالتأسيس الرمزي والمؤسسة السريالية يتزاوجان في القصيدة الحديثة ويشعان لغةً استثنائيةً تتعزز بأفكار الشاعر ومدرسته الانحيازية.

القصيدة اللفظية تختلف عن القصيدة الصورية، فالأولى نظامها نظام المفردات الناطقة والمتحولة، والتي يعتمدها الشاعر في رحلته النظامية في بناء القصيدة والاعتماد على الألفاظ ومكوناتها وكذلك أصولها واشتقاقاتها، أما النظام الثاني (القصيدة الصورية) والتي تعتمد على الفضاء الصوري إلى جانب فضاء النص.

لذلك فهو لا يخلو من دلالة (صور، رسم، ألوان، صوت) تحكمها قصدية منتج الخطاب-القصيدة- وذلك انطلاقًا من أهمية بنية المكان -المساحة- المعتمدة داخل النص باعتباره جزءًا من بناء القصيدة ويشكل أحد أدواتها، فيمنح الشاعر الحرية للنص حسب ترتيباته مع الكلمات -المفرداتية- والتي تحولنا من الكلمة المباشرة -كمفردة- إلى نظام تشكيل -كلغة-.

يشترك أحيانًا النظام الصوري مع النظام اللفظي في القصيدة الواحدة، وهما يتحدان لمكونات جديدة، يعتمدها الشاعر من خلال تجربته الشعرية الحياتية، وكذلك نظامه الثقافي والذي له شأنه بتحويل المفردات إلى نظام شامل يعتمده في الشعرية.

التكوين المفرداتي والشيئية

قد نذهب القليل القليل إلى الشيئية، وذهابنا هذا لتأكيد الأسباب التي جعلتني أميل إلى التكوين المفرداتي، فمع الشيئية نبصر كل ما هو متواجد على الواقع، بل ونلمسه، ولكن في الشعرية قد نسافر مع الأشياء إلى غياب محتم من خلال الأخيلة ونحن ننقاد إلى الخيال، فالسماء من الأشياء التي لا نستطيع لمسها، وكذلك الهواء نحس به ولكن لا نلمسه، وهناك دواخل الإنسان أيضًا، قد نراها بالصور أو بأفلام ونحن لا نستطيع لمسها، هذه الأشياء لها مكوناتها في التعبيرية وأنا أميل إلى المؤسسة المفرداتية في التحولات الشعرية.

قد يسأل سائل عن التحويلية النحوية، نعم؛ فهي تعني إضافات إلى الجملة، فالجملة إذا تكونت من الخبر والمبتدأ، فنظيف إليها المضاف والمضاف إليه نعتبرها جملةً تحويليةً، ولكن بما أننا نغوص مع الشعرية، فالتحويلية تعني لنا التحولات الشيئية من الواقع إلى الشعرية، وكذلك التحولات التي لا نستطيع الوصول إليها كما ذكرت في المقدمة:

إنه الصرير.

صرير الباب الخشبية يا سيدي،

هل تسمع هذا الصرير؟؟؟؟؟؟؟؟

أووووووه.

إنه أنين الشجرة.

الشجرة التي صارت بابًا لمرور:

خزعبلات الأقدس

وانصياعنا المديد

بلا

خجل.

ص٦٥، قصيدة خزي – الأعمال الشعرية الأولى.

ينتمي الشيء إلى الشيء في الحكم الفلسفي للأشياء، فهنا الشيئية قد تكون متماثلةً مع الآخر كما هو في القصيدة التي رسمها الشاعر العراقي سلمان داود محمد، ويبقى الزمن، زمن انفراديًّا وليس جماعيًّا، فالشيئية هي انفرادية، ولا يمكننا أن نغليها لتكون جماعية، فالباب وما تلى الباب مثلًا، كلها أشياء انتمت إلى الشجرة، ولا نستطيع أن نشرك مع الشجرة بعض الأشياء الأصلية الأخرى، وهكذا هي الشعرية، انتماء الشيئية إلى النص الشعري بلوازمه الفنية وكذلك مفرداته التكوينية للمفرداتية.

إنه الصرير./ صرير الباب الخشبية يا سيدي،/ هل تسمع هذا الصرير؟؟؟؟؟

الباب الذي أسمعنا صرخاته، وقد أكد الشاعر على صريره، فقد تحول من الشيء، نعم أنه الشيء بذاته، وهي الأشياء المتماثلة والمختلفة أيضًا، ففي كل لحظة يتم تأسيس بعض الأشياء، إذن نحن أمام ماهية للشيء في الزمان والمكان، فعندما نعين ماهية الشيء: **أوووووووه./ إنه أنين الشجرة./ الشجرة التي صارت بابًا لمرور:...** فماهية الباب هي الشجرة، والشجرة لها مكانها الثابت، وعندما نذهب إلى المكان هناك زمنية، وحتى زمن كتابة النص للشاعر، له علاقة ودلالة من الدلالات حول التكوينات المفرداتية من الزمنية ومن الشيئية، وهذه التكوينات تقودنا إلى ماهية الشاعر أيضًا: **خزعبلات الأقدس/ وانصياعنا المديد/ بلا/ خجل.**

فنحن نسجل ونفتش ما بين الزمنية والمكانية، عن تلك المفرداتية التي نشبت وكبرت بين شطور القصيدة، فالواو في مفردة (وانصياعنا) لها عطفها أيضًا على الجملة التي قبلها، وهو (الشاعر) ينصاع إلى تلك الزمنية (بلا) مفردة لها حرف الجر باء. الشاعر لا تقوده الأشياء في مثل هذه القصائد لأنه هو الذي أوجد تلك التراكمات الانفرادية وتراكم المعاني والقصدية العينية من القصيدة الحديثة.

فلو طرحنا سؤالًا حول التكوينات المفرداتية وأصولها؟

فهي تبقى نفس المفردات المتداولة ما بين الناس والتي تعايشنا بشكل يومي، وبساطة الشعر قوته، نحن لا نلهث خلف المعاجم لإيجاد تلك المفردات، فهي موجودة، ولها أماكنها عند تحويلها من الكلام العادي إلى الشعرية، فتتواجد بوظيفة أخرى، فالشعرية شعرية تحويلات للمفردات ومكوناتها، وتبقى البصرية لها تفاعلها وانفعالاتها ما بين تلك المفردات، وقد تكون بعضها مملة ولكن عند نقلها وتنشيطها ستصبح لدينا ذات قيمة جمالية في القصيدة الحديثة.

النكتة الفكرية

ما هي النكتة الفكرية؟

قد تكون الجملة غريبةً نوعًا ما من خلال دراساتي النقدية التي قدمتها حول مؤلفات الشاعر العراقي سلمان داود محمد، وهل تحوي قصائده على النكتة الفكرية؟

السؤال بفلسفته اللغوية، وهو يتضمن القصيدة التعيينية في مواكبة الحسية الأخرى، وهنا هي ليست حسية الشاعر، وإنما يتعدى إلى حسية الآخر، وخلخلة حواسه إلى الشعرية.

فأنت تتألم من ألم. تضحك بألم، وتبكي بألم، وتفكر بألم، وتتوجع بألم، وتحب بألم، وتكتب بألم. كل هذه الآلام فأنت مع النكتة الفكرية، وقد كتب الكثير من الشعراء، بنكتة فكرية، يستهزأون من الحكام أو من أصحاب الشأن وأصحاب النفوذ، من خلال فكرة ترفيهية تؤدي إلى الضحكة، بينما لو فكر قليلًا لدخل إلى منطقها الفلسفي أيضًا.

تصاحب الشعرية النكتة الفكرية، والنكتة هي الطرح المضحك ولكن بأسلوبية فلسفية تتصاعد وتدخل الحواس بشكل أسرع، وهذا ما لاحظته ما بين بعض قصائد الشاعر العراقي سلمان داود محمد، وبالخصوص اللقطات البصرية السريعة، والتي يشتغل عليها عادةً ضمن إدراكه ولذته الشعرية:

(١)

الشوارع تفكر

والتيجان تطير

تلك هي الصورة الشمسية الأخيرة

لخلعك من أغنيتي

أيها

أل.

الظلام.

ص٨٣ – الأعمال الشعرية الأولى من قصيدة«Go“.

القصيدة فيها نوع من الأريحية النفسية والشاعر يذكرنا بالصور الشمسية البعيدة، ولكن جعلها رمزًا متقاربًا ما بين إبعاث النشوة بالقراءة وما بين الشاعرية التي دلت على

الفكر والمنطق اللغوي الذي عُنِي الشيئية في مدارها الدائري، فلو دققنا إلى أبعاد أكثر مع تلك المفردات فسوف نلاحظ أن المنظور الخارجي يحوي على كتلة واحدة من الإطار العام للصورة الشعرية، ولكن إذا ما دخلنا إلى ما بين المفردات فسوف نكون مع مفردات طبيعية، ولكن عند تجميعها بهذا المسلك بانت إلينا بمعان نفسية تبعث إلى الطمأنينة.

هكذا هي الشعرية عند قراءتها، تبعث اعضاء الإنسان إلى الراحة، وتثير به الحماسة في الاطلاع أكثر وأكثر، وتعالج الكثير من التنهدات القلبية التي تصيب الإنسان، وحتى هناك من يقول عندما اقرأ الشعر (أرتاح نفسيًّا) ولكن لنصل إلى نوعية الشعر وهذه الأريحية النفسية.

فالشعرية المعالجة والتي تدخل إلى منابع المجتمع حاملةً همومه هي التي تكون صالحةً أن تحمل الأريحية وكذلك الشعرية التي تحمل الابتسامة عند قراءتها، فالملحوظ من ذلك وراء كل ابتسامة فكرة معينة، فابتسامة الرضى غير ابتسامة الحزن، وكذلك الألم وما حوله يختلف ألم الضحكة عن ألم الحزن، وفي الحالتين هي آلام ولكن غير متوزعة بنفس التأثيرات، فالحزن يأخذ الجانب الأكبر من الجانب المفرح.

تكون المفردات قد تعلقت عند تكوينها من مفردات الشكل إلى مفردات الفعل، وهكذا تتماشى بالبحث عن الخصوصية لتراكم المفردات (الشعرية) والتي كانت بحصيلتها قد رسمت مسافةً ما بينها وبين الفكر الناطق بها، حيث هذه المفردات كانت من المواد الأولية قبل إدخالها المختبر الشعري وكذلك «لنقل أيضًا» المختبر الفكري. فقد استعان الشاعر بمفردات قائمة، أما من حوله أو من خلال خزائنه الفكرية، فتشترك هذه المفردات بفرض وجودها في فرض الكينونة وتكون القصيدة قد تخطت أولى خطواتها لفن الخلق.

الفصل السابع:

الأريحية الشعرية. البصرية

المفردة الذكية... الظل

الظل:

مفردة الظل التي ينتمي إليها الشعراء عادةً هي من المفردات الذكية واستخدامها الدائم، فهي تدخل البصر من خلال حركة الخيال التي يمتلكها الشاعر في حالة الإغفاءة الشعرية.

معنى كلمة **الظل** كما جاء في معجم معاني المعاني: عتمة تغشى مكانًا حُجِبت عنه أشعة ضوئية.

أو كما جاء في المعجم أيضًا. **الظل الممدود:** ظل أو خيال يقع على شيء مجاور للمرسوم من سقوط الضوء عليه.

والظل الدامس: درجة التظليل التي يشيع فيها لون المداد.

وعادةً يميل لون الظل إلى اللون المعتم (الأسود مثلًا) كما يظنه الكثيرون ولكن حقيقة لون الظل هو اللون الأزرق والذي يُعَد من الألوان الباردة في حال استخدامه من قبل الفنان أو الشاعر:

فلو أخذنا حفنةً من الثلج صباحًا عند شروق الشمس فسوف نلاحظ لون الظل يميل إلى الزرقة؟ إذًا؛ اللون الأزرق له علاقة جميلة مع لون الظل الأساسي في الرسم أو في التعبيرات الشعرية، وقد استخدمه الفنانون مع الألوان المائية بتلوين لون الظل الأساسي باللون الأزرق وفيما بعد يتم طلاؤه بلون الواجهة (الأرضية) فيحصل على لون معتم يميل إلى السواد.

وقد نُقِل عن الرسام الانطباعي رينوار قوله: ليس هناك ظل أسود. الظل دائمًا له لون. ففي الطبيعة لا يوجد غير الألوان، والأبيض والأسود ليسا لونين.

اللون الأزرق عده الفنانون من الألوان الباردة كما ذكرت، وله صولاته وحضوره في التعبير الشعري وكذلك في الرسومات والرموز المعتمدة. فبوابة بابل تميل إلى الزرقة، بينما أحجارها حمراء.

يقول الكاتب د. زهير صاحب في كتاب الفنون البابلية -وهو من الكتب الواردة إلى دار الكتب والوثائق الوطنية- وجاء في الكتاب: (**إن السطح الخارجي للبوابة كسته طبقة خزفية زرقاء أو لنقل لازوردية اللون إذ أثر البابليون على تفعيل الدلالة الرمزية المقدسة لهذا اللون بغية طرد الأرواح الشريرة والأخطار عن مدينتهم.**

وجد الفنان البابلي بإمكانه قلب سمات العوالم الخارجية باتجاه انطباعاته الذاتية ومن هنا كانت دلالة اللون إيحائية أكثر منها مشابهةً للتجربة الخارجية وتلم تلك الفترة التي قادته نحو التبسيط في المساحات اللونية والالتحام بالتسطيح والتخلي عن التدريجات اللونية والمظاهر القصصية وصولًا إلى استقلالية اللون لتحقيق نوع من الأربيسك الذي لا تحده عقد الأشكال الجغرافية والمساحات المتاحة للرسم/ كتاب الفنون البابلية/ الدكتور زهير صاحب).

استخدم البابليون في تفسيراتهم الظلية حول ظاهرتي الخسوف والكسوف وعبر حضارات مصر القديمة واليونان أيضًا مصطلح أرض الظلال للإشارة إلى العالم الآخر الذي ينتقل إليه الموتى. إذن؛ للظل استخدامات كثيرة، وليس من العبث يستخدمه الأديب أو الشاعر في نتاجه المادي والاتكاء على هذه المفردة الذكية والتي تُعَد من المفردات المهمة في اللغة الشعرية والتي أساسها اللغة العربية.

إن القبة السماوية تميل إلى الزرقة، وتنعكس هذه الزرقة من خلال الظل إلى المياه ومنها مياه البحر الشاسعة مثلًا، تستقبل هذه المياه زرقة السماء وذلك لصفاء لون المياه أولًا

والمساحات الواسعة التي تكسوها مياه البحر ثانيًا، ويكون تأثير الشمس في هذه المساحات تأثيرات مباشرة فهي التي تنحجب عن الأشياء لتكوين الظل.

مصدر الظل عادةً يأتينا من ثلاثة كواكب سماوية يسعها أن تشكل ظلالًا على الأرض. وهذه الكواكب هي الشمس والقمر وكوكب الزهرة. وإذا كانت الظلال التي يشكلها كل من الشمس والقمر لتكوين مشاهد بارزة للآخرين، فإن وصول ضوء الزهرة إلى الأرض بشكل يسمح بتكوين ظلال للأجسام التي يقع عليها. يمثل حقيقةً علميةً مفاجئةً للكثيرين.

يُسْتَخدم الظل في المسرح أيضًا عند تسليط الأضواء على الممثل، فله فنيته والتحكم به من خلال الضوء الساقط على خشبة المسرح، وكذلك للظل دور هام في عملية التصوير الفوتوغرافي، وكيفية التحكم به من خلال الضوء الساقط على الأجسام في حالة التصوير وفنية الصورة، ونلاحظ ذلك خصوصًا في الصور الفوتوغرافية التي تعني باللونين الأسود والأبيض.

والظل له ظاهرته الطبيعية، فليس هناك قواعد ثابتة في حالة انعكاس الظل على الأشياء، فالظل محكوم بالأجسام التي تلامس الضوء والتي تعترضها. والظل عادةً يكون هو ذلك الانعكاس المظلم (المعتم طالما عرفناه أنه يميل إلى الزرقة) الناتج عن اعتراض الضوء لجسم معتم ويتخذ عادةً شكل الجسم الذي عمل على اعتراضه ويلازمه طيلة فترة وجود مصدر الضوء في الأماكن المكشوفة.

ويُعَد الظل دلالةً من الدلالات التي يرسمها الشاعر في قصيدة، وكذلك له رمزيته في حالة استخدام مفردة الظل.

لم يبق مني. سوى علاك

أتسلق ظلك المستنير

صائحًا من ذروة في منارة:-

ال (آه) أكبر

ال (آه) أكبر

ص١٨٢ من قصيدة: طبعًا. وإلى الأبد – الأعمال الشعرية الأولى. سلمان داود محمد.

لم يكن الظل مستنيرًا إلا إذا كان شفافًا وخفيف السقوط ما بين الأشياء، ولكن نقل الشاعر العراقي مفردة الظل في قصيدته لأنه أراد أن يبعد المرأة من العتمة، واعتبر أن الظل له عتمته الدائمة، وهو المدافع الأول عن النور وإسقاطه في الطبيعة.

هذه التحولات في اللفظية أعطت الطبيعة الشعرية لدى الشاعر سلمان داود محمد وحالة دخوله إلى خيال مفتوح ما بين الظل والمنارة وصيحات المؤذن أثناء النهار. أقول أثناء النهار وذلك لربط الحالة التي حددها الشاعر في تعبيراته في المقطع أعلاه. وقد كانت المفردة تحمل من الدلالة على استمرارية الحدث المعكوس، فالمرأة لديه هي ذلك الكائن النوراني بملابسها الزاهية كالربيع بزهوره الراقصة.

الانسجام الذي اعتمده الشاعر حدده في لحظته الزمنية، وهذه اللحظة حددت لنا زمن الحدث (زمن الحدث هو الأذان المرفوع) ولكن اشْتُقَّ من الأذان الأنين والآه، وهي الميزة التي تنتشر بين العراقيين، لتلبس ثياب الحزن على مدار السنة المعيشية.

(إننا هنا حيال تلك اللحظة الفائقة التي يمسك فيها الفنان بجذر تكوينه التخيلي، ويصف برهافة بالغة طريقة توالد قدراته في رؤيته للحياة شعريًّا. ص١٠٥، الدكتور صلاح فضل، أشكال التخييل).

اللون كالكلمة تمامًا، يهتز ضمن اللوحة كما الكلمة تهتز ضمن غرفتها. الألوان الباردة لها غرفتها الخاصة والألوان الحارة لها غرفتها الخاصة أيضًا، ومن هنا تتدخل القصيدة وتحويل هذه الأشياء إلى كلمات كما قال باشلار، فالدخول إلى عالم الألوان من خلال الكلمات التي تحتويها القصيدة. وإعداد القصيدة ضمن الفن التشكيلي لا يحسب المرء أنها من السهولة والدخول إلى حيثيات ومعاني اللوحة الجديدة، وكما

الفنان يعيد ويزاوج بالألوان فالشاعر يعيد ويزاوج بالصور التي هي في البصيرة تارةً وفي الذهنية أيضًا تارةً أخرى من خلال الحدث المطبوع.

في الذكرى الألفية لهجرانك

ثمة حرب شوارع ما بين ظلي وأنا

في حين كان الحرف الأول من اسمك (Y)

يشير بعلامة النصر

ويضغط على زر انطلاقة الأناشيد.

يا ترى لماذا

؟؟

يا ترى لمن

؟؟

؟؟

ص١٦١ من قصيدة (Y) - الأعمال الشعرية الثانية - سلمان داود محمد.

ثلاثة عناصر يوظفها الشاعر كمركزية للقصيدة وهو يناشد ذاتية الباث (ذاتيته) ويمنح للقصيدة انفتاحها على التراكيب في الجمل، والتي منحتنا التواصل الشاعري: الظل وأنا وهي. ثلاثة عناصر مرسومة بقيادة الذات، وقد كانت مفردة الظل قد شكلت كينونة رمزية، وتماهي الكائن برمزه (الأنا) مما يبعث إلى جدلية التعبير، لا إلى ائتلاف التعبير.

وهذا ما نلاحظه في قصيدة الشاعر العراقي سلمان داود محمد، وهو يقودنا إلى كينونة المفردة (الظل) ومزجها مع مفردات أخرى، ويجعلها مستقلةً باينة ولها دورها الشاعري ما بين السطور، وقد جعلتها إحدى العناصر المغذية للقصيدة مما فتحت الرمز على الوضع الكينوني للمفردات، وهذا ما يجعل المفردة دلالةً مهمةً من الدلالات

المعتمدة في القصيدة، وقد شكلت العناصر الثلاثة دلالات القصيدة التي اشتغل على سياقها الشاعر، وكانت مفردة الظل قد شكلت إحدى الدلالات المركزية المهمة.

علاقة المفردة مع الشاعر علاقة مزج الألوان مع بعضها، لذلك نشاهد الشاعر بكل أريحية ينتمي إلى مفرداته الخاصة التي تعد رصيده الأول وفن النظم. لكل بلد لغتها في الألوان فمثلأ العراق...

العراق لم يرث سمات لونية لطبع الفن العراقي كما هو في الرسم الصيني أو الهندي مثلًا ويعود ذلك إلى أجواء العراق الترابية وعدم استقراره والالتفات إلى الناحية الفنية في الرسم والتطبيقات العملية الفنية، فتعود مواكبة الرسم في العراق إلى عهد حديث بالرغم من تواجد الحضارات على أرضه، لذلك فأجواء العراق الترابية فرضت نفسها على مدار السنة على أعمال العديد من الفنانيين العراقيين.

ولعل أعمال الفنان فائق حسن كان في مقدمة الفنانيين وكذلك أعمال عبد الجبار سلمان وتركي عبد الأمير وغيرهم الذين اعتمدوا اللون الصحراوي في أعمالهم الفنية. وحتى أعمال بعض فناني الحداثة، أخذوا يميلون إلى لغة الألوان الصحراوية، ويبقى اللون الأزرق سيد الألوان بما يحمل من رمزية وشهادة تاريخية منذ حضارة بابل إلى وقتنا الحاضر، وكذلك يحمل لون الظل الذي يتغنى به الشعراء ويتفاخرون بهذه المفردة الجميلة.



القسم الثاني:

الشعرية وحركة الخيال



الفصل الأول:

الشعرية وفعالية حركة الخيال

الشعرية. وكما يسميها بعض الكتاب (الشاعرية)...

مصطلح الشعرية ليس بالجديد علينا، فقد استخدمه أرسطو في كتابه (فن الشعر).

ماذا نريد من القصيدة؟

وما هي شعريتها بالتمام؟

ما هي اللفظة الشعرية؟

تُبْنَى الشعرية عادةً على الرؤيا والرؤية في مسيرتها البصرية وكيفية الاعتماد على الصور الشعرية وكذلك اللغة الشعرية؛ والتي تشكل العمود الفقري في القصيدة، وكذلك الخيال وتحركاته ضمن الذهنية.

الشاعر سريالي بطبيعته، وقد يكون فيلسوفًا ناطقًا بالكلمات، متعمقًا في المعاني تحت خيمة حركة الخيال التي ينتمي الشاعر إليها. ولكن لا نستطيع أن نقول أنه إيروتيكي، وهناك من يخلط بين الشعر الإيروتيكي والسيريالية. الشعر الإيروتيكي يعتمد الإباحية في تفصيل القصيدة، وهذا النوع من الشعرية متواجد لدى العرب منذ عهود قديمة، ولم ننس الشاعر (أبا نواس) وأشعاره الإباحية معتمدًا على إدارة اللفظة الشعرية، والتلاعب في المعاني واللغة.

لا يستطيع الشاعر أن يكتب الشعر الإيروتيكي دون ممارسات جنسية سبق خياله وتحركاته، وهناك من الشعراء من كتب حول زوجته وممارسته الجنس معها ويعكس ذلك في الشعرية، وهذا النوع من الشعر من الصعب أن ندخله في الخيال الشعري، فهي ترجمة حية ينقلها من الواقع إلى الورقة.

إن شيوع الإباحية في الفن ضمن المنطق السريالي، تخللتها رموز يعتمدها الشاعر في إدارة قصيدته بعيدًا عن التقريرية والمباشرة في فن النظم، وشكلت المرأة العنصر المشترك في الكتابة السريالية وإثارة واقع المجتمع من خلال اللذة الحسية والشهوة الجنسية، وهو التعبير الذي عبر عنه (جورج سانتيانا).

هناك البصرية الجزئية والبصرية التامة ضمن خيال الشاعر وإبحاره بين الألفاظ وتحويل أشيائه إلى كلمات، أو تحويل الأحلام (منها الأحلام السريعة والتي تعتمد البصرية الجزئية ومنها الأحلام البطيئة والتي تحوي على تفاصيل عديدة، ضمن البصرية التامة).

تأثر الشاعر الحديث كثيرًا بالأعمال السريالية التي تفجرت، وخصوصًا الأعمال الفنية، وبما أن الفنان هو شاعر بأحاسيسه ومحسوساته، ولكن لا يختلف عن الشاعر إلا بالأدوات التي يستخدمها، فنقل الخيال والتعامد من الطبيعة إلى اللوحة، نفسه الشاعر ينقل الخيال والتعامد من الطبيعة ولكن إلى الورقة، فالأول يحولها إلى ألوان والثاني يحولها إلى كلمات.

وحركة الخيال لا يمكن أن تغطيه وتعالجه قصيدة واحدة، والاعتماد عليها، لذلك اتخذت من شاعر عراقي مهم في الساحة العربية، وهو الشاعر العراقي (سلمان داود محمد)، وأبحرت بشعره وأعماله الشعرية المتكونة من جزئين لتبيان الحداثة الشعرية التي دخلها الشاعر مع القصيدة المعاصرة عبر عناوين شتى، جمعها لسنوات عديدة.

نعم أحبك

وأقبل الصافرة لأنها رئة عند اختناق المرور

وضمان لعش يزقزق من أعلى خسفه

في (خوذة الرصافي) يوم قال:

- سأفتديك بهذا (مشيرًا إلي)،

أي لك وحدك هذا الشريد الفضفاض كحافلة،

الذي أدمنته الدروب والمتأخرون عن الوظيفة والشتائم

ثم مضى يحبك

ويبجل ما تساقط من سوسن على رهافة الوسن،

فما كان على (صقر قريش) إلا التورط بالسكارى

حين استعان بـ (ساحة الأندلس) على ضياح الأندلس،

وما كان على ساعة (القشلة)

إلا الرنين في غبش (المتحاصصين) تمامًا

ص ١١٤ من قصيدة MESSAGE – الأعمال الشعرية الثانية – سلمان داود محمد.

الشاعر في مواجهة: مواجهة الواقع والتجربة التي مكث من خلالها لعدة أعوام، ومن خلال المواجهة الشعرية ترك لنا حقول الأحلام وهو يزور الساحات والشعراء، ليضع لنا كينونته من خلال الصراع المباشر بينه وبين مذابح الغرف السلبية، في المحاصصات وفي تجاوز رغيف الخبز، وفي القصور الأحلام السرية، فالمواجهة لدى الشاعر مواجهة مباشرة ما بين -الأنا- والشارع النازف، وما بين الإضافات التي أضافها في الشعرية وهو متمسك بشرطها الكينوني والحس الوطني، لذلك استعان بالبنية المعنوية وهو يقودنا من حالة إلى أخرى.

السريالية تأسست باعتبارها نوعًا من التحرر الجديد للشاعر، وهي تقودنا نحو تحرر الصور وطاقة في اللاوعي في كتابة القصيدة. ويشكل هذا التحرر الاهتمام الأول للحركة السريالية. عرفوا السريالية عادةً على أنها: هي مذهب فني أراد أن يتحرر من واقع الحياة الواعية، وهناك واقع آخر، له أبعاده ويكون أكثر اتساعًا وأقوى فاعليةً وهو واقع اللاوعي أو اللاشعور ضمن علاقات جديدة غير متواجدة في واقع الوعي. والشاعر السريالي أو الفنان يمارس كامل حريته ضمن الحسية الداخلية وكأنه بجمهورية لوحده، حيث غياب الرقيب أو غياب الشرطي على مجمل أعماله الفنية منها والشعرية.

إن الاتجاهات الشعرية عديدة، فإذا تطرقنا إلى السريالية، فإنها تشكل الفيصل الأول في معظم الأعمال الشعرية بالنسبة للقصيدة المعاصرة، ولكن هذا لا يبعدنا عن حيثيات

القصيدة غير السريالية والتي تعتمد منطقها الفلسفي وما جاء به ديكارت، وحتى هناك من سمى قصيدته بالقصيدة الديكارتية.

هل جربت والدخول إلى القصيدة الذكية مثلًا: القصيدة التي تحتاج إلى من يحضنها والكتابة ضمن فلسفتها الحديثة؟!. هل جربت بالكتابة الذهنية وأنت بشرود تام مع البصيرة، ودخلت إلى عالم آخر غير عالمنا الذي نعتمده؟!

نحن نكتب من دون آذان.

ونعكس جرس الكلمة في المفردة الشعرية ولا ننتظر ناقوس الكنيسة يعلمنا التنغيم.

نحن شريحة قلبية سخرنا في زمن قد نقول له دائمًا لا،

ورفضنا هذا ليس من أجل الفراغات المتتالية التي تعوم على الكرة الأرضية.

نحن نعوم بقدر ما نستطيع ونبتعد عن المقابر، ومن يحفرها.

نحن نحرر الأموات من الغرف المظلمة دون أن ننتمي إلى الغرور. الغرور: يحفر القبور.

الأحلام نحن لا نزورها، بل هي التي تزورنا، ولكن الشرود في حالة اليقظة نوع من الأحلام وأنت تمارسه وتجالس الورقة والقلم. (**التأملات الشاردة هي بذاتها راحة الكينونة، سعادة شخصية، فيدخل الحالم وتأملاته الشاردة، جسدًا وروحًا في جوهر السعادة. في سنة ١٨٤٤ خرج فيكتور هيجو عند الغسق لمشاهدة بعض الأحجار الرملية الغريبة. أتى الليل، صمتت المدينة، أين المدينة؟ / شاعرية أحلام اليقظة ص ١٥ / غاستون باشلار**).

الشاعر طفل كبير تجذبه الجمالية ويدخل اللاوعي من خلال الجمالية، كما الطفل عندما تجذبه الألوان وهو دون سن الرابعة من عمره، فاللون الأحمر مثلًا يجذب الأطفال عادةً وهو في الشهور الأولى من عمره، ولكن لو نظرنا إلى هذا اللون مثلًا من خلال نيران هائجة سنكرهه، لأنه أدى إلى العنف، ولو نظرنا إليه من خلال امرأة تتسم بالجمال وهي تكسو جسدها بفستانها الأحمر، سيجذبنا لأنه تحلى بالجمالية.

من الممكن جدًّا أن أعتبر اللون الأحمر وهو يميل إلى الألوان الذكية، فهو عامل مساعد على الخطر، بل يرمز إليه أيضًا، وهو الجمال بذاته عند غروب الشمس، وكيف تعكس

الظلال اللون الأحمر، ونرى عدة ألوان من خلال لون واحد، وكذلك يمتعنا القوس قزح بألوانه الزاهية، واللون الأحمر سيد الألوان في القوس، وذلك لظهوره ومتعته المشعشعة.

أنت علمتني كيف أدخل القصيدة، ولكن لمن تعلمني كيف أشرد بها عند اليقظة، أنا لست ضدك ولكن لست معك. هذه اللحظة هي لحظتي أنا، أنا من يملك اللحظة الصعبة، وأنا من يخرج منها، لحظة كتابة القصيدة من الصعوبة جدا أن تكون معي، وأنا أرى الظلمة من كل نواحيها، فالسماء غائمة / مظلمة، والبحر لم اسمع منه سوى تلاطم أمواجه. الدنماركي دائمًا يعيش لحظته، يحاول أن يكونها، وفيما بعد يشرد بتلك اللحظات السعيدة التي ناضل من أجلها.

إن الشعرية هي تكامل الجمال في القصيدة الواحدة وعلاقاتها السياقية.

وكلمة السياق. هي الإشارات الأكثر التزامًا وطبيعة التصنيف الموضوعي اللغوي للعناصر الاجتماعية في التواصل اللغوي. فكل نص يتصل بسياقات متعددة، بعضها يمكن تحديده بطريقة شكلية أو لغوية، وبعضها الآخر يمكن تحديده بالمصدر أو العنصر أو الجنس الأدبي.تكثيف اللغة وعدم الدخول إلى تفصيلات (وخصوصًا إذا كانت تلك التفصيلات مملة) نعطي للشعرية الملاذ الأول في مسيرتها الذهنية ورسمها على الورقة.

(إذا اعتبرنا أن السياق مسار نصي لوجدنا أكثر من سياق يشكل العمل الإبداعي، وأن تداخل هذه السياقات في أنظمة واحدة يخلق سياقًا كليًّا، وبالتالي تندمج كل السياقات الفرعية ليس على مستوى التأويل الذي يقبل تعدديةً غير محددة، ولكن على مستوى ما فرضه النظام الكتابي على القارئ من تعدد في تركيب النص وتراتبيته وقرانيته بسبب هذا النظام كأننا أمام أكثر من سياق يمثل صيرورة دلالية ما./ الالتفات البصري، قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة/ الدكتور عبد الناصر هلال/ ص٤٣).

وأريحية النص من أريحية الشاعر الذي ألفه واحتواءه على النرجسية وقد قال فرويد **(إن التفسير النرجسي يفسح المجال أمام تفسير يعتمد على التصور القائم على نقد الذات).**

صيرورة الزمان في العمل الفني له خاصيته بالنهوض بالأعمال الجديدة، وعندما نتكلم عن زمن القصيدة، هذا يجرنا إلى الوعي الذي يلازم الشاعر ودرجاته القصوى بما يقدمه للقصيدة المعاصرة. اتجاه الشاعر نحو وعيه، يعني نحو ذاته وعكسه للآخر وللمتلقي، وهو المبحر ما بين الذات والأنا، وتشكل الأنا بلملمة الأشياء وما حوله والكتابة بها.

(إن صورة هذا الشاعر المسكون، المجرد من الفكر المنطقي ومن طرق المعرفة العقلية، كالصورة التي تظهر في فيدرا وأيون لأفلاطون، قد ألهمت الكثير من المنظرين المثاليين. فالشعر عندما يُنْظَر إليه خارج العقل، ساعيًا إلى مطلق ما يُدْرَك على أنه نوع من الهذيان. وفي هذا التجرد من العقل يصبح الإنسان هذا الشيء «الخفيف المجنح المقدس» الذي لا يجد له موضعًا في عالم «الجمهورية» المنظم. الشعرية العربية/ جمال الدين بن الشيخ/ دار توبقال/ ص٤٨).

إن البصيرة الداخلية، تتجنب الخدوشات الشعرية، فهي صامتة، تشتغل بهدوء تام، تلتف باعتناء راسمةً الصور الصامتة، والكلمات الساكتة ذات الحراك الفلسفي للغة. البصيرة الداخلية لا يشغلها إلا الذهنية في الشعر، فقد نشاهد الكثير من الشعراء يكتبون بهذه البصيرة، ولغتهم الشعرية هي الناطقة إلى أين توصلنا البصيرة الشعرية التامة، ونحن نمارس الثرثرة الشعرية هنا وهناك، وهناك الكثير الكثير، يتلو بمفرداته كأن لهذه المفردات الضعيفة هي التي تعتمد التجانس الشعري ناسيًا اللغة العربية وتشعباتها في المفردات والاشتقاقات الكثيرة الكثيرة.

إن الصور مطبوعة وتحتاج إلى مخرج لإخراجها إلى التمثل وإدارة حوارها، بل ترجمتها إلى الواقع، وهذه الصور ليست وليدة اللحظة، بل مؤثرات وتفاعلات مر بها الشاعر، فشغلت الفراغات المتواجدة في الذهنية.

ويتمكن الفلاش باك من مباغتة هذه الصور لاستخراجها بهيئة جديدة، بألوان لها ميزتها مع توليف اللغة لها. وهنا أشير إلى الصورة البصرية الحسية الأيقونية والتي تعكس الأنساق السيميائية غير اللفظية، وهي في الحالتين الصورة البصرية الداخلية والخارجية (البصرية الداخلية والبصرية الخارجية لهما علاقة بالحسية الداخلية والحسية الخارجية).

ينحاز المبدعون عادةً إلى توليف اللغة (**لا لكي يكرروا العالم، ويسجنوه في صوره الظاهرة المعروفة./ أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص٢٠٢-٢٠١**). وإنما ليتمكنوا من احتواء العالم، الحدث وكل ما حولهم من خلال لغة جديدة بعيدة عن التكرار، وليشيدوا عالمًا جديدًا ما لا يراه الآخرون أبدًا، لذلك عملية البصيرة الخارجية لها دورها بالانظمام إلى هذا العالم، وسحبه إلى الذهنية الشعرية، وهي وحدها القادرة على عناصر التغيير وفرز الأصوات بعيدًا عن اللغة المعيارية والجاهزة.

فالمحسوسات الجديدة تنشط عادةً عند البصرية الداخلية وطبع الصور والتصوير من جديد، وهكذا دائمًا نرى المبدعين بتجدد تام وهم في رحلة شاقة، يجمعون العلاقات الجديدة وبنياتها في ذاتها وتستمد رموزها ودلالاتها من ذاتها، وهنا لا يخضع الشاعر إلى اللغة العادية اليومية والمتداولة بمعياريتها وصرامتها؛ وإنما يخضع إلى لغة لها قدرتها على الحوار الدائم والتوليد والاشتقاقات (بما أن لغتنا العربية غنية كل الغنى بالمفردات والكلمات واشتقاقها).

ويزأر الشاعر على كشف طاقته اللغوية والكشف عن الجمالية الفنية مجسدًا ذلك وفق نسيج وتشكيلات وروابط وعلاقات لغوية دلالية تتجاوز المألوف العادي وتكسر رتابة العلاقة بين الدال والمدلول.

يقول في ذلك د. عبد السلام المسدي: (**اللغة هي مجموعة من العلاقات الثنائية القائمة بين جملة العلامات المكونة لرصيد اللغة ذاتها، وعندئذ نستسيغ أيضًا ما دأب عليه اللسانيون من تعريف العلامة بأنها تشكيل لا يستمد قيمته ولا دلالته من ذاته، وإنما يستمدها من طبيعة العلاقات القائمة بين سائر العلامات الأخرى./ عبد السلام المسدي./ اللسانيات وأسسها المعرفية، ص٣٠**).

إن من أهم الاشتغالات من قبل علماء اللغة هو موضوع تغير المعنى، وصور هذا التغير وأسباب حدوثه، والعوامل التي تبقي الألفاظ على قيد الحياة أو موتها.

إن السياقات القديمة تنزعها الظروف الاجتماعية المتغيرة باستمرار، فتلبسها سياقًا جديدًا يناسب المرحلة والظروف التي يعيش بها الشاعر، فتكتسب معانٍ أخرى أو تدخل إلى أفكار أكثر حداثة، كما هو في قصيدة النثر والتي تُعَد أحدث المعاني التي تحملها هذه القصيدة، وكذلك المتعة في القراءة والأسلوبية الجديدة التي تتحلى بها.

لذلك فإن ما أعنيه بتغير المعنى هو تغير الكلمات لمعانيها كما يقول أولمان: (**يقع التغير في المعنى كلما وجد أي تغير في هذه العلاقة الأساسية. ويظهر هذا التغير في العلاقة على صورتين اثنتين: فقد يُضَاف مدلول جديد إلى كلمة قديمة، أو كلمة جديدة إلى مدلول قديم./ أولمان./ دور الكلمة في اللغة، ص١٧٧**). وقد يكون الدال له أكثر من مدلول وهنا يصب في تعدد المعنى كما هو في رأي علماء اللغة المحدثين.

قال الشاعر أبو العتاهية: (أنا أكبر من العروض)، وقد تجسدت هذه الفاعلية في شعرنا العربي المعاصر الذي خرج عن المألوف، متجاوزًا القديم القديم، لينحى نحو هندسة النص بهيئة جديدة، مستخدمًا الكثافة الناتجة عن انتقالات المشهد الشعري بين صورة وأخرى، واللقطات المرئية التي تغطيها الذهنية الشاعرية تحت خيمة حركة الخيال والتي تشكل أفق التوهج أو الألق الجمالي الإثاري، وخصوصًا تلك اللقطات والصور التي يتوخى بها المطلق أو المثال. التحولات الشعرية أعطت قصورًا جديدة ووزعتها على الشعراء، فمكث الشاعر المعاصر بقصره الشعري ورفع من محسوساته ولقطاته الفلسفية والسريالية ناقلًا الواقع بدقائقه وتفاصيله الجزئية.

تنتمي الشعرية إلى النصوص المفتوحة عادةً، والنص المفتوح: إن الخلطات الكيميائية للنص المفتوح أعطت مقومات حديثة، والإبحار في هذا النوع من الشعر (وهو يمثل ما بعد الحداثة)، فالنص المفتوح يعتمد على الغياب (النص الغائب إذا صح التعبير) ونستطيع قراءته بأوجه عديدة، وله عدة قراءات نقدية، ربما يسقط الكثير من الشعراء حول تجنيس نصوصهم ويطلقون المصطلحات ذات الرنين والصدى ومنها النص المفتوح.

أذكر مرةً أحد الشعراء الشعبيين قرأ لي قصيدةً، وقال لي هذه القصيدة لها عدة أوجه بقراءتها، وكذلك تستطيع قراءتها من الأسفل إلى الأعلى بمعانٍ جديدة، وكذلك تستطيع قراءتها من الوسط إلى الأعلى وتكملتها من الأسفل إلى وسطها، كانت قصيدةً رائعةً وهي تحمل مقومات النص المفتوح (فبعد أن وعيت على النقد وأخذت بممارسته تذكرت تلك القصيدة عام ٧٣ في العراق دون أن نعرف ماذا نجنسها).

بدأت النصوص المفتوحة في الرواية قبل أن تبدأ في الشعرية الحديثة، ومنها انتقلت إلى القصائد وراح الشعراء يفتحون نصوصهم دون إغلاقها (كما تعود الشاعر التقليدي). ويُعَد النص المفتوح شكلًا جديًدا من أشكال الكتابة وقد تمثل بـ (**جاك دريدا، ولاكان وبارت وميشيل فوكو) وقد وجد حاضنته الحقيقية مع (الشاعر الفرنسي سان جون بيرس الذي جعل من (أنابازِ) و(ضيقة هذه المراكب) أنموذجين مهمين للنص المفتوح رغم أن (ضيقة هذه المراكب) تكون النشيد التاسع والأخير من عمل شعري طويل وهو بحد ذاته نص مفتوح نموذجي./ العقل الشعري، خزعل الماجدي، ص٢١٠**).

إن تعدد الألفاظ لا يمكن أن تشير إلى شيء واحد، وهكذا انحاز علماء اللغة حول العلاقة ما بين الدال والمدلول لذلك فالإنسان لا يتقبل الأصوات التي لا تحمل تمثلًا للأشياء، فلكل شيء له صوته المنفرد ولفظته في تمثيل الشيء، والأصوات التي لا تحمل هذه المعاني هي غريبة ومجهولة يقول بينفست: (**إن العلاقة بين الدال والمدلول ليست اعتباطيةً بل هي على عكس ذلك ضرورية**).

وقد أكد النقاد في بحوثهم النقدية حول اصطدام بعض الحقائق التي أقرها علماء اللغة على أنه لا توجد علاقة ضرورية بين الدال والمدلول لأنه لا يوجد تناسب بين ما نملكه من أصوات ومعانٍ، ثم كيف تفسر تعدد الألفاظ لشيء واحد؟

من الممكن جدًّا بتعدد الرموز أن نشير إلى شيء واحد، فالرموز تتحمل بتفسير الأشياء ومنها تنطلق اللفظة للدال والمدلول، وأعتقد من الممكن جدًّا اللجوء إلى الرمزية في الشعر، وكذلك لتعدد المعاني لكلمة واحدة في المعاجم العربية. نحن نترجم

ذلك على لغتنا العربية بشكل أو بآخر، والرمزية لم تقتصر على شيء واحد معين، بل لها أفقها المفتوح في المعاني وتمثيل الأشياء ونقلها شعرًا.

أصبح العالم محني النخل كأحلامنا

حيث العار يتعشى باكرًا

والأهل يقشرون الموسيقى

كذلك العنوان –كآخر فرصة للشرف البريدي–

فقدناه في لحس الطوابع.

لا ملاذ لنا إلا (نا)

ضمير لا ينهض لمراسيم الاغتسال

إلا بالردع والنقود

تلك هي معجزات من أضاع الأوطان،

ص٢٠ من قصيدة أبناء الشوارع –الأعمال الشعرية الثانية– سلمان داود محمد.

المفردات الاستعارية والأفعال التي اعتمدها الشاعر كانت المحرك الأساسي في القصيدة، وهو يتكئ على خيالاته الذهنية، مما كان البناء النسقي الذي تماشى مع سحرية المفردات الخلاقة التي اعتمدها الشاعر، ذات تحريك للنص وعدم جموده، ولو نظرنا من الخارج (كمنظور ذاتي) نحو القصيدة، لبانت لنا القصيدة عبارةً عن كتلة واحدة من الرمزية، فكل صورة شعرية عبارة عن رمزية بهيئتها.

ولنبقى مع نفس (المنظور الذاتي) ولكن ندخل إلى دواخل المتن، فسوف تتغير الحالة لدينا عند تشريح المفردات وإعطاء استقلاليتها، ومن عدة وجوه ومداخل نستطيع الدخول إلى من مثل هذه القصائد المستحدثة والتي اعتمدت على براعة الشاعر في المتن التعييني، والخدع البصرية للمفرداتية، وفي نفس الوقت يتكون المتن من عدة حكايات معتمدة على الاستعارات والتشبيه، لذلك كان القبول العقلي الذي استقبله

الآخر ذا ترحيب بما جاء المتن من معان عديدة، فيخلق المتلقي من خلال معنيين اعتمدهما الشاعر: المعنى الشعري ولغته الشعرية، والمعنى الفلسفي ولغتها الفلسفية، ومن الممكن جدًّا أن يكون المتلقي مع المعنيين بمعنى ثالث، وبلغة مستقلة، وهذا ما أتاحه الشاعر من مسافة قصدية في القصيدة الحديثة.

لقد ظهر النص المفتوح وهو يتحمل السيرة الذاتية للشاعر مثلًا، أو عدة أحداث يجعلها بمنظور واحد تحت خيمة عتبة النص الذي يشتغل عليه الشاعر، وقد كان وما زال ما بين الأدب العالمي من خلال قصيدة النثر التي حررت نفسها من الزمن واستطاعت أن تكون لها فضاءً سرديًّا دراميًّا معرفيًّا، وظل الشعر هو التغذية العليا للنص بنسقه الصاعد بدءًا من جذور قديمة وجديدة في الشعر الملحمي مثلًا. والنص المفتوح هذا لا يعني حجم طوله فقط بل من الممكن أن يكون قصيرًا ويستوعب الإضافات الجديدة.

(ومثلما أشاع (أمبرتو إيكو) مفهومي النص المفتوح (Open text) والنص المغلق (Closed text) أشاع بارت (النص المقروء) و(النص المكتوب). وقد اختلط المصطلحان عند المتلقي لكن هذا الشبه ينتهي بمجرد معرفتنا أن النص المفتوح عند (إيكو) يعادل النص المكتوب عند (بارت)، كما أورد (إيكو) هذين المصطلحين وفصل القول فيهما في كتابه (دور القارئ-١٩٨١) حرصًا منه على إشاعة أهمية القراءة وتأكيدًا لدور القارئ كما هو الحال مع دعاة استجابة القارئ ونظرية الاستقبال./ العقل الشعري، خزعل الماجدي/ ٢/ ٢٧٢).

***

يدفعني في الكتابة الشعرية العامل الزمني وحالة حجمه، الاجتماعي والتراكمي، فبداية ونهاية الزمن يخطه الشاعر من خلال عنصر الحدث ضمن حركة الذهنية الشعرية التي ينتمي إليها.

إن في هذا الحراك يدرك الشاعر جيدًّا مدى دور اللفظة الشعرية وتجانسها في جملته الشعرية الجديدة، فسلوك اللسان ينقلنا بين الجمل وألفاظها **(إنه تمش معكوس يسم**

لسانيات التلفظ، حتى ولو حافظنا على التفريق المنهجي بين ما هو قابل للملاحظة- المتكون من التطبيقات اللغوية- والمادة النظرية القائمة لتفسيره -وهي المادة التي يمكن مواصلة تسميتها لسانًا- فإننا نرى هذه المادة تحتوي بطريقة مركبة تعيينات تخص عمل القول، فهذه المادة تحتوي وصفًا عامًّا وترتيبًا لمختلف وضعيات الخطاب الممكنة، كما أنها تحتوي تعليمات تتعلق بالسلوك اللساني، أي بخصوصية بعض أصناف التأثير التي نمارسها عند الكلام، وخصوصية بعض الأدوار التي نتخذها لأنفسنا أو نلزم الآخرين بها./ لسانيات الخطاب. الأسلوبية والتلفظ والتداولية -صابر الحباشة- ص٢٤).

فتعيين زمن اللفظة من خلال الشعرية الحديثة لها أثرها بالنمذجة والقصيدة الفعالة التي تنتمي إلى الدهشة والخوض بمجال التموسق بالشكل الذي يراه الشاعر أنه قادر على استيعاب التنغيم في الشعرية. للفظة المتموسقة لها فنيتها أيضًا وحضورها نحو طبيعة تسييس الكلمة بين اللسان والحلق وبين اللسان والحنجرة. وتلك الخارجة من المريء. وإلى الفم. في قصيدة النثر الحديثة. المراجعة للقصيدة الواحدة من مهام الشاعر وواجباته للمثول أمامها وزركشتها بالشكل المعقول، واللجوء إلى موسيقى معينة دون الدخول في البحور الخليلية (وأنا على علم يقين الأكثرية لا يجيد التشريح للبحر الشعري).

وتبقى طبيعة الرمزية أو المثول أمام مدارس أخرى كالسريالية والتي يكتب بها معظم الشعراء، ومع رمزية الألفاظ المعتمدة وتشفيرها، ترفع من شأن القصيدة، وتجذب المتلقي نحو قراءتها. وهنا سأشير إلى الرمزية ودورها في ادارة القصيدة الحديثة، حيث الشاعر العراقي سلمان داود محمد له صورته وجولاته ضمن إطار الرمزية وتوظيفها بخيال تام مما يعطي للمتلقي حرية الحركة بين القصائد، وهو مشدود الفكر والذهنية، وتكون لشعرية القصيدة العديد من أركانها وتشعباتها ومناهجها الدراسية في وقتنا الحاضر.

تخضع القصيدة الواحدة إلى سيتراتيجية ومن نمط أكيد وانسياقها نحو المتلقي، ومن بوابة الرمز يتيح لها إلى آليات أقل كثافةً وأكثر شفافيةً تهتم بالتوصيل الدلالي والشعوري ولا تعتمد على مجرد الإيحاء المبهم العميق.

وهناك معايير نقدية لقياس الرمز في النص الشعري ومن ناحية الطول والعمق، وهي تعتمد في جملتها على درجتي الانتشار والكثافة ومداها. إذ يمكن للرمز أن يستغرق القصيدة بأكملها، ويمكن أن يشغل جزءًا هامًّا منها يقع في جملة مقاطع أو شطور. الأمر الذي يحدد التشكيل الرمزي للقصيدة ومدى جماليتها كي تكون القصيدة النوعية في عصرنا.

إن اللغة الشعرية ليست مفهومًا عاديًّا أو قالبًا ثابتًا؛ نؤسس لها قواعد ومعطيات جاهزة، ولا هي تنتمي لقبيلة معينة في توزيع مهامها والخوض بألفاظها والتي تشكل حصيلة الشاعر النوعية، ولا تحصرها أنظمة نحوية، صرفيةً كانت أو معجميةً ثابتةً، فالكتابة الإبداعية -عندما نقول الكتابة هي أعلى ما يتوصل إليها الأديب- هي التي تشكل المفهوم لدى الشاعر عبر تجاربه الكتابية، ومن تعدد التجارب المنتجة للمتن الشعري يُحَدد نوع الكتابة التي ينتمي إليها وهي المنتجة الأولى للخطاب، فحتى الأجناس الأدبية ما عادت خاضعةً للتقسيم النوعي الموضوعي.

فالشعر لم يعد كلامًا موزونًا والخوض في البحور الشعرية، وتكرار الألفاظ والقافية المكررة هنا وهناك، وإنما لعب التنغيم ومدى إجادته ما بين الحروف والألفاظ في تحديد الموسيقى الداخلية كما سموها. وهنا مع حركات الخيال المتتالية يتم تحديد اللفظة الشعرية، وترديدها (بصوت مسموع/ أي أن تجعل الأذن تسمع ما تقوله)، فدربة الأذن لم تأت من الفراغ، وإنما تحتاج إلى مساع وقراءات شعرية عديدة لتكوينها.

(يحدثنا من كتبوا في علم النفس الموسيقي عن كيفية شعور المرء بنغم الكلام، فيقولون بأن هناك ميلا غرزيا في كل كتلة من عدة مقاطع تشبه الفقرات القصار أو العبارات الصغيرة. فقد نسمع في عشر من الثواني ما يكاد يبلغ خمسين مقطعًا صوتيًّا تسمعها الأذن فتلتقطها كتلًا من المقاطع تطول أو تقصر، فإذا ترددت في أواخر هذه الكتل الصوتية مقاطع بعينها شعرنا بسهولة ترديدها، وأحسسنا بغبطة وسرور حين سماعها، وبعث هذا فينا الرضى والاطمئنان إليها/ موسيقى الشعر. الدكتور إبراهيم أنيس، ص٩).

وهذا النظام يحتاج إلى عنوان منفصل عن الشعرية، ولكن أذكره لأهميته ضمن حركة التنغيم في القصيدة الواحدة، فسلوك اللسان ومسلكه في عملية التنغيم يخضع

إلى ثوابت تحدد ليس من خلال تنظيم قصيدة الواحدة والاكتفاء بذلك، وإنما هي تجربة طويلة الأمد والعيش والتعايش مع القصيدة والشعرية، وما يطرحه النقاد هنا وهناك.

لقد أتى الخليل بن أحمد الفراهيدي بميزان الشعر (التفعيلة التي يعتمدها الشعراء في فن النظم) في كتابه كتاب العين والذي يُعَد مرجعًا مهمًّا، وفيما بعد أخذ سيبويه يعتمد على ما جاء به الخليل بن أحمد الفراهيدي (هذا ما وصلنا من دراسات منظمة حول ميزان الشعر). وقد خاضوا الكثير الكثير حول عنصر الوزن الشعري، فموسيقى الشعر عنصر أصيل فيه؛ لميل الطبع، وإقبال النفس، وارتياح الخاطر، وهي حركات وسكنات على أبعاد متناسبة متناسقة، كتلك التي تكون في **خرير الماء، وحفيف الرياح، وزقزقة العصافير**.

وقد امتاز الشعر عن غيره من الكلام بموسيقاه، وهو بدونها يغدو نهرًا بلا ماء، وحديقةً بلا أزاهير، وأفقًا منطفئ النجوم. وهذه الأوصاف التي كُتِبت في المصادر غير دقيقة برأيي كأن يعتمد الشاعر على صوت خرير الماء لتكوين نغمته الشعرية في القصيدة الواحدة وفيما بعد اكتشف الخليل التفعيلات وأراد منها أن تكون قالبًا فعالًا في عملية قياس الوزن.

لقد عاش الشاعر الجاهلي ضمن حضارة شعرية واسعة، وبما أنه كان التدوين شبه غائب في هذا العصر، فقد وصلنا القليل القليل من شعراء الجاهلية، وقد عرف الشاعر الجاهلي الحرية التي يدافع عنها الآن معظم الشعراء بكتاباتهم، وأن القبيلة كانت تفرح وتقيم الاحتفالات والأهازيج عند مولد شاعر لديهم، هذا يعني -وبالوراثة- أن هناك حضارةً شعريةً وحراكًا أدبيًّا واسعًا، وجل ما كتبوه هو على جريد النخيل وجلود الحيوانات، مما تشير إلينا الأحداث آنذاك بأن الشاعر كان مهتمًّا جدًّا في الشعرية، فكيف وقف ساكتًا دون أن يجد الكلمات المتقولبة واتخذها كأوزان ثابتة للشعراء، وهو بهذه المهارة الشعرية التي ينتمي إليها الشاعر الجاهلي.

(أحس القدماء كما يحس المحدثون بالقدرة على تذكر الكلام الموزون وترديده دون إرهاق للذاكرة. وعلل مؤرخو الأدب العربي كثرة ما رُوِيَ لنا من أشعار القدماء إذا قِيس بما رُوِيَ من نثرهم بأن حفظ الشعر وتذكره أيسر وأهون. ولعل السر في هذا

هو ما في الشعر من انسجام المقاطع وتواليها بحيث تخظع لنظام خاص بهذا التوالي./ موسيقى الشعر. الدكتور إبراهيم أنيس، ص١٠).

لدى تحليل الوزن الشعري موسيقيًّا (صوتيًّا) يتضح لنا أنه يتكون من مجموعات؛ كل مجموعة تتركب من عدد من الحركات والسكنات، وقد اصْطُلِح على تسمية هذه المجموعات (تفاعيل)؛ لأنهم اشتقوها من كلمة (فعل).

وهذه التفاعيل تتركب من عشرة أحرف تُسَمى أحرف التقطيع تجمعها عبارة (سيوفنا لمعت) وسُمِّيَت بذلك؛ لأنهم إذا أرادوا تقطيع بيت قطعوه بواسطة تلك الأحرف. قال ابن خلدون: (**الشعر هو كلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به**).

لو نحلل عن طبيعة المياه في شبه الجزيرة العربية وأنواعها فلم نستطع أن نعثر على أنهر عديدة تحوي على سواحل مثلًا رملية أو صخرية وكذلك تختلف نغمات المياه، ما بين موجات البحر وتلاطماته، وأمواج مياه النهر أيضًا، وللجداول أنغامها الخاصة (أعني الموسيقية، وذبذبة المياه وتسييسها في الجدول) كل هذا يشكل أنغامًا، إذا اعتبرنا بأن الشاعر الجاهلي كان يعتمد بقصيدته على خرير الماء كما وصلنا.

إن النهر والمعروف عنه يختلط به الطين الغريني، وهذه التلاطمات تختلف عن السواحل الطينية والسواحل الصخرية عن سواها، وكذلك تختلف تلاطمات الماء بالصخور عن تلاطمه في الرمل أو في الطين الغريني، وكذلك البحر والذي لا تشبه أمواجه وتلاطماته بالنهر أبدًا، وكذلك الشلالات والجداول ومياه الينابيع، والجزيرة العربية بعيدة عن هذه الحياة اليافعة، وكانت العرب تتنقل من مكان إلى آخر طلبًا للماء والكلأ.

السؤال الصافي الذي نطرحه، هل ألم الشاعر الجاهلي بكل هذه الحياة المائية واستنتج منها وزنه الشعري كي ينظم أبياته عليها وهو يتنقل في الصحراء بحثًا عن الماء؟

فقد كانت البئر خير وسيلة لتوفير المياه للعرب في العصر الجاهلي، والبئر تخلو من التلاطمات الطبيعية بطبيعة تواجدها في الصحراء.

الخرير: صوت يحدث من شدة جريان ماء، أو حفيف جناح طير، أو نحو ذلك.

الخرير: المكان المنخفض بين الربوتين.

هذا ما جاء به معجم المعاني الجامع – معجم عربي عربي.

هذه الأصوات تشكل أنغامها في كل مكان، ويُعْرَف العصر الجاهلي بالفترة الممتدة قبل بعثة سيدنا محمد (صلى الله عليه وسلم)، والتي استمرت قرنًا ونصفًا أو مئتين قبل البعثة.

كان العصر الجاهلي في شبه جزيرة العرب **ومعظم هذه المنطقة أماكن صحراوية يسودها الجفاف، فطبعت الصحراء طابعها على أهلها**، فأصبحوا يتحلون بالشهامة، والكرم، والوفاء وحب الحرية.

حفيف الرياح.

حفيف: اسم.

مصدر حَفَّ يَحِفُّ.

حفيف الأشجار: الصوت الصادر عن تحرك أوراق الشجر.

حفيف جناحي الطائر: صوت جناحيه.

حفيف الحية: صوت جلدها.

هذا ما جاء به معجم المعاني الجامع – معجم عربي عربي.

بما أن معظم هذه المنطقة التي عاش بها الشاعر الجاهلي أماكن صحراوية يسودها الجفاف، كما نُقِل إلينا، إذن من مثل هذه الأصوات تُعَد قليلةً، وخصوصًا في الجزيرة هناك انتشار النخيل بين واحة وأخرى، فشكلت هذه الأصوات (ربما بعضها) اعتماد الشاعر في إيجاد وزن الشعر. عرف الشاعر الجاهلي بذلك الشاعر الفصيح والذي عد الشعر من خاصية القبيلة الأولى، فكيف وانتشار الشعرية في العصر الجاهلي وعلى امتداد أكثر من مئتين عام، لم يجدوا الكلمات المناسبة كي يزنوا أشعارهم عليها؟

زقزقة: اسم.

مصدر زقزق.

زقزقة الطيور: تغريدها، ارتفاع أصواتها.

الزقزقة: اسم.

صوت الضحك الضعيف.

هذا ما جاء به معجم المعاني الجامع - معجم عربي عربي.

ربما كانت الطيور والعصافير تاركةً الآثار الكبيرة في الأصوات الشعرية التي اعتمدها الشاعر الجاهلي في تنغيم قصيدته (وأقصد الطيور الصحراوية والتي اعتادت على البحث عن الماء والغذاء)، فقد عاشت أنواع من الطيور والصقور والعصافير المختلفة في الجزيرة العربية، ولكن ما وصلنا حُدِّد بهذه الأنواع الثلاثة ما بين خرير الماء وحفيف الرياح وزقزقة العصافير، فهناك الحيوانات البرية والتي لها أصواتها المختلفة، والتي تختلف عن الأصوات الرئيسية الثلاثة، وكذلك صوت الطفل وتنغيماته المختلفة، وصوت البرق، وصوت المطر، وصوت الرعد، وصوت المرأة وتنغيماتها المختلفة أيضًا. الأصوات كثيرة ولم تعد، ولا أعرف كيف فاته الشاعر الجاهلي الكثير من الأصوات لإدخالها في الوزن الشعري وتنويعاته النغمية.

(إن القانون المكتوب مقدم على الطرق الشفوية وما عدا ذلك فإن الشك قد يكون مقبولًا فيما يتعلق بالقبائل التي أصبحت أسطوريةً بسبب البعد الزمني/ ص٩ -الشعرية العربية- جمال الدين بن الشيخ، ترجمة: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ./ دار توبقال./ المغرب).

لقد كانت الأوزان الشعرية معتمدةً على: نعم لالا وتعادلها في التفعيلة الخليلية مفاعيلن.

لم ينقل لي المصدر عن تأريخ هذه الجملة ومدى استخدامها، هل استخدمها الشاعر الجاهلي مثلًا، وجاء الخليل بن أحمد الفراهيدي ليعمل إصلاحاته الفنية في البحور الشعرية لتغيير هذه الجملة إلى تفعيلة معتمدة؟!

فقد كان بحر الطويل مثلًا: نعم لا نعم لالا. نعم لا نعم لالا.

ويقابلها: فعولن مفاعيلن. فعولن مفاعيلن.

ومفردة تفاعيل يقابلها: نعم لالْ.

إذا كانت هذه القاعدة موجودةً لدى الشاعر الجاهلي، فإذن الباحث والكاتب الخليل بن أحمد الفراهيدي في كتابه كتاب العين أنه لم يعمل شيئًا سوى أنه بدل الكلمات، بكلمات أكثر تقاربًا في القوالب الوزنية، ووسعها ووضع قوانينها وأثار النظم على هذه المقاييس الجديدة. كما فعلت الشاعرة العراقية نازك الملائكة واختيارها سبعة بحور لاعتمادها في القصيدة الحرة في الشعر العربي الحديث في كتابها «قضايا الشعر المعاصر».

الشاعر الجاهلي بحضارته الشعرية وكذلك تحرير المرأة في تلك الفترة الزمنية (**كانت المرأة لها موقع في الحياة الثقافية، وقد ظهر من الجاهليات شواعر كبيرات وحكيمات وكاهنات/ وكانت الخنساء خاتمة شواعر الجاهلية العظام/ هادي العلوي. ص١٧. فصول عن المرأة**).

فالمجتمع الجاهلي كان مجتمع البداوة وحياته تصب ضمن المشاعية، والانتماء إلى القبيلة والتحرر من الرقيب، فالشاعر الجاهلي كان حرًّا بأشعاره وتنقلاته وابتكاراته الشعرية، فهذه الحفاوة الشعرية والتي ظهرت ضمن الظاهراتية الوجودية للشاعر الجاهلي، فقد غطته تراكمات كثيرة مما دفنوا هذه الحضارة الشعرية والتي اعتمدوا على بعض الكتب التي وُلِدت في العصور الإسلامية والأموية والعباسية، وكل ما جاء من آراء كانت لا تقيم بالمعنى المطلوب للحضارة الشعرية في العصر الجاهلي. فإذا كان الشاعر الجاهلي يعتمد على بعض سبل ووسائل الطبيعة في تحديد وزنه الشعري (وهذا أستبعده جدًّا)، فقد اعتمد التنغيم أيضًا في مسيرته الحضارية الشعرية.

إذن؛ التنغيم كان موجودًا لدى العرب، وكانت الأذن هي التي تحدد صياغة المفردة الشعرية، وكذلك جرس الكلمة الشعري وتناغمه ما بين المفردات، دعوتي الآن مع

قصيدة النثر وإثارة مصطلح التنغيم من جديد والخروج من هذه القوالب الجاهزة التي تقيد الشاعر عند إبحاره في فن النظم.

(وعلى هذا لابد لسامع الشعر أن يكتل من مقاطعه بحيث يسمعها موزونةً منسجمةً. وأن تكون له تلك الموهبة ليدرك كل ما في الكلام من موسيقى ونغم، وهم يرون لهذا أن القدرة على التذوق ما في الشعر من وزن متوقف على حد كبير على مثل هذه المواهب الغريزية. على أننا لا نميل إلى المغالاة معهم في هذه الناحية وننسب إلى تلك الناحية الخفية الغامضة التي تُسَمى حينا بالغريزة وأخرى بالفطرة قدرًا كبيرًا من تذوق موسيقى الشعر. ونحن أميل إلى جعل الأمر أمر الدربة والذكاء العام أكثر من أي شيء آخر./ موسيقى الشعر. الدكتور إبراهيم أنيس. ص١٠).

صوت المطر له أنغامه المتجانسة وكذلك صوت دقات الساعة وأصوات السكة الحديدية، وهناك المئات من الأصوات المنتظمة تعيش معنا، ما على الشاعر إلا أن يشتغل على هذه الأصوات في قصيدة النثر وينتمي إلى أوزانه الجديدة بواسطة الأذن وجرس الكلمة التي يختارها في قصيدته الشعرية.

(حين نستعرض ما درجت عليه الشعوب من أوزان وقواف لأشعارها وما ألفوه من نظام لتلك الأوزان والقوافي نلحظ أن التجديد فيها نادر، وأن تطورها بطيء جدًّا، تمر عليها القرون والأجيال دون أن يصيبها ما يسترعي الانتباه أو يلفت الأنظار. وذلك لأن ألفة الوزن وشيوعه في البيئة اللغوية يتطلب زمنًا طويلًا وإنتاجًا شعريًّا كثيرًا حتى يعتاده جمهور كبير من السامعين، ويستسيغوا ما فيه من نغم وموسيقى./ موسيقى الشعر. الدكتور إبراهيم أنيس. ص١٥-١٦).

بعض الباحثين يعد ابن جني أول من استعمل مصطلح «علم الأصوات» وذلك بقوله في سر الصناعة للدلالة على هذا العلم.علم الأصوات والحروف، له تعلق ومشاركة للموسيقى لما فيه من صنعة الأصوات والنغم«انظر البحث اللغوي عند العرب ولا يبعد هذا وإن لم نستطع القطع به لما تقدم من ذكر كتب الأصوات التي لم تصل إلينا».

(لقد كان من نتائج تحليل المحدثين للأصوات اللغوية أن قسموها إلى قسمين رئيسيين؛ سموا الأول منهما بالأصوات الساكنة والثاني بأصوات اللين./ الأصوات اللغوية.) موضوع الأصوات وتخصصه موضوع طويل والإبحار به يتطلب درايةً واسعةً وأبحاثًا خاصةً؛ فيُرْجَى مراجعة: **الأصوات اللغوية للدكتور إبراهيم أنيس الأستاذ بكلية العلوم.**

إن ظاهرة التمازج (الشعري/ النثري) نحصل عليه من الأنظمة الجديدة للقصيدة الحديثة والمعاصرة وهو يحوي على تناغمه الداخلي، ويتميز أيضًا ببنيته الدلالية المتنوعة، فينفتح على رؤيا التعدد والمغايرة انطلاقًا من تنوعه الأسلوبي والتنغيم الذي يحتويه.

تهتم الشعرية عادةً بقضايا البنية اللسانية، مثلما يهتم الرسام بالبنيات الرسمية وتعدد الألوان ونقل التعامد من الطبيعة إلى اللوحة بشكله الجديد، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات.

إن الشطور القصيرة تجذب حلفاء نشيطين إلى دائرة الشعرية (المتلقي والباث) ومن هذه الزاوية الفضائية، تظهر لنا الشعرية ملامستها للواقع وما يدور حوله، وهي الوحيدة التي تحرك الوقائع من بين الفنون الأدبية. لذلك فإن الشعرية والاتجاهات الأدبية المجاورة تؤكد بطريقة ملموسة أن الكلمة توفر لنفسها قانونها الخاص.

***

ليس غريبًا أن يحيط بالقصيدة المعاصرة الدهشة، فالكلمات موجودة والمفردات تتوارد على الشاعر ضمن البصرية المكانية والتي لها علاقة بالذهنية.

الدهشة في القصيدة تحددها إمكانية الشاعر في استيعاب المكان مع زمن القصيدة ومدى إدراجها في سجل إبداعاته، والإبداع حالة ديمومة غير معرفة ولن تنتمي إلى زمن معين وليس لها توقيت، لذلك ابتعد الكثيرون عن تعريف الإبداع ما بين سجلاتهم وبحوثهم المتطابقة للزمكانية أولًا والمراجع التي يعتمدها النقد ثانيًا.

(من المنظور الابستمولوجي يُعْتَبر «الإبداع» مفهومًا غير معرف (Undefined term) بمعنى أنه -شأنه في ذلك شأن غالبية المفاهيم في العلوم الاجتماعية والتربوية

والنفسية عامةً- لا يوجد له تعريف جامع مانع كما هو الحال في حاله تعاريف المفاهيم الرياضية والفيزيائية وغيرها ممن يُطْلَق عليها العلوم الصلبة Solid Sciences، حيث المعرف والتعريف طرفان في متساوية كل منهما يؤدي إلى الآخر تبادليًّا بحيث تحقق خاصة الشرط التبادلي Biconditional (إذا وفقط إذا - if and only if) في المنطق إلا أن كون الإبداع غير معرف./ أ.د./ وليم عبيد كلية التربية، جامعة عين شمس وخبير بمركز تطوير تدريس العلوم).

فالإبداع كلمة مفتوحة لا يحددها زمان ولا مكان، فالمبدع في الحضارة الشعرية في العصر الجاهلي هو مبدع في الحضارة الشعرية الحديثة، وكثيرًا ما توقفني هذه المفردة التي نتداولها بشكل يومي. فالشاعر الذي يقودنا مع إبداعاته الشعرية هو نفسه الروائي الذي يقودنا مع إبداعاته الروائية. فالدهشة في القصيدة الشعرية هي الدهشة في القصة والرواية، وتحددها الرؤيا لدى الشاعر وتميزه عن شاعر آخر بما يطرحه من مفردات مدهشة يكون لها الأثر الكامل عند المتلقي.

اخترقوني أيها المتأثثون بعصفور مجعد

تهذبوا بالتوحش

احشروا بين مقتنيات التأنيث

عيونًا تصهل

اجتاحوني كخنازير الفكرة

حين استأصلت ميزة الالتفات

انهالوا على أسراركم بالفضائح

لطخوا النعاس المقدس

باندهاشات قصوى

فالانضواء

الانضواء

الانضواء تحت جماليات إله ليلي

قبح يتوهج.

من قصيدة غيوم أرضية، ص٤٧ - الأعمال الشعرية الأولى - سلمان داود محمد.

دعوة الشاعر هنا لها منحة إضافية من معاناة حديثة، وهي المنحة التي يمنحها عنصر الآخر الشرير، ولكن برأس بارد، سخر ذهنيته ليصطاد المعاني من خلال الانسجام المترابط حول الفكرة التي طرحها، وكأني معه بنفس الفكرة، وهذا يعني أنه تابع مؤثرات التفكير والخلق الفني في القصيدة الحديثة، وهي لحظة تمر على الشاعر، فيوظفها ويتابع تلك اللحظة خارج الانفعالات الإنسيابية.

اللحظة الشعرية هي لحظة كتابة القصيدة، واستخدام الذهنية الثابتة والبصرية الدائمة في التسلق بقصيدة، فأفكار القصيدة عند الدخول إلى اللحظة الشعرية تستجيب إليها قوة الحدس والإثارة المصاحبة للقصيدة والتي هي تثير في عقل ووجدان المتلقي، كما تستجيب ألفاظها الفنية من خلال حركة الخيال التي يتمتع بها الشاعر وهو في لحظته والتي يتجرد من كل الشوائب التي تصادفه عند كتابة القصيدة.

اللحظة لها علاقة بالزمن ومدى تكوين تلك اللحظة التي تمر على الشاعر، فزمنية اللحظة الشعرية قد تكون في مقهى، في الباص، في حلم، وفي أماكن عديدة وتواجد أو تردد الشاعر على تلك الأماكن. الزمن اللحظوي، لا يجعل الشاعر يفكر بما فاته مثلًا أو ما ينتظره، فهي فقدان الذات والانتماء بحدث اللحظة التي تمر عليه.

(لكن تأكيد اللحظة باعتبارها عنصرًا زمانيًّا أوليًّا لا يكون طبعًا أمرًا نهائيًّا إلا إذا قارنا بين فكرتي اللحظة والديمومة./ ص٢١. حدس اللحظة. فاستون باشلار).

يدخل الشاعر عادةً على النصوص البنية الفعلية، فتغلب عليه الجمل الفعلية، مما تدل على الحركة والحيوية والفعالية، لترصد الحدث وتساهم في رسم حيز النص

ولحمته. وعادةً يكثر من استعمال الأفعال ليعبر عن ديمومة الحدث وحركته، ويعكس ما يدور بداخله من رضى ليعلن احتجاجاته المرسومة في الذهنية، النص الذي لا ينشط الذهنية يكون نصًّا ميتًا ويحتاج إلى حبوب منشطة.

وتؤدي جمل النص الفعلية إلى تماسك النص هذا من خلال علاقات الجمل الاستنادية لتدل دلالةً طرديةً بين الحركات، حيث تكون الحركة السابقة والأفعال ترسم لنا الخط الرأسي التصاعدي.

اللحظة الشعرية هي خفايا في الشعرية تخرج فجأةً لتكون تلك اللحظة التي تنتاب الشاعر، لتبان إلينا من خلال المفردة الشعرية والتي عادةً تكون بين الذات والحركة، الحركة هي عدم سكون المكان، والذات مصدر انطلاق اللحظة الشعرية وانبعاثها لتحمل الأشياء على شكل كلمات.

(إن الولادة والولادة من جديد والبداية والبداية من جديد هي بالنسبة للجوهر الفردي دائمًا نفس العمل الذي وقع القيام به إلا أن المناسبات ليست دائمًا واحدة وجميع الإعادات ليست متزامنةً وجميع اللحظات ليست مستعملةً وموصولةً بنفس الايقاعات، وبما أن المناسبات سوى ظلال الظروف فإن كل القوة تبقى داخل اللحظات التي تُولد من جديد الكائن وتعيد نفس المهمة التي ابتدأت فيها./ ص٧٧- حدس اللحظة. فاستون باشلار).

الاصطياد في اللحظات الشعرية هي اصطيادات جديدة يتبعها الخلق الشعري والذي يحوي على بعض التراكمات الشعرية، ومن خلال هذه الاصطيادات وبما أنها تتنكر للقديم بما يحوي من ماهيات، فتتأسس لدينا الدهشة الشعرية.الدهشة في الشعر هي الخلق الجديد الذي لا يتقبل التكرار لأن اللحظة الشعرية تنكرت للقديم، ولم تفكر بما هو آت. ولكن في نفس الوقت خلق الصور الشعرية (منها السريعة ومنها الصور الشعرية المحمولة في الذاكرة) لها تأثيراتها في المتن الشعري، وخصوصًا عند مراجعة القصيدة وتجنيسها.

تصدر الصورة الشعرية من تجربة صادقة وتتسلق ما بين ذهنية الشاعر ومخزنه الشعري ومدى توظيفه للألفاظ الشعرية المنزوعة من الذاكرة، فهنا تشكل العمود الذي

يتكئ الشاعر عليها في منجزه الشعري، وتنفرد بحركة الخيال ولها حياتها الخاصة وغرفتها التي تنتجها ما بين الحسية الداخلية والحسية الخارجية. تتجلى عادةً حركة الصورة في حسن اختيار الشاعر لمجازاته واستعاراته ونقل كل ذلك بلغة شعرية تحمل الجمال معها.

(لابد من استشراف علاقة الشعرية بالجمالية، وعلى الرغم من كون هذه العلاقة ضرورة ملحة إلا إن الشعريات -وفي حدود ما أعرف- لم تُفْحَص هذه العلاقة فحصًا دقيقًا بل اكتفت بالاشارة إليها، أما على مستوى إجرائها في صلب الشعريات، فلا نعثر تقريبًا على محاولة تجاوزت الوصف المحض إلى تحديد جمالية النصوص الأدبية وإطلاق الأرقام القيمية عليها./ ص٤١، مفاهيم الشعرية./ حسن ناظم).

عاطفة الشاعر هي عاطفة شعرية تتحلى بالجمالية، والابتعاد عن الجمال هو موت أكيد للشاعر وما يذهب إليه من قصور الجمال، فالشاعر ينظر إلى نسيجه الشعري، ذلك النتاج المفعم بالإحساس العاطفي والتأمل العقلي، وكذلك تجربته في الحياة والتي تعكس مرآته في المواقف والنظرات المتعامدة إلى الإنسان وعلاقات هذا الإنسان بالوجود، وفي نفس الوقت هي عاطفة شعرية لأنها منتزعة من شرايين حسية قلما نجدها لدى من يكتب الشعر بشكله المميز وقد يصف الشاعر الذي يكتب وكأنه يلوذ بأنفاسه الأخيرة وصف نفسه أنه يكتب بدم القلب.

نبحر مع نظرية التواصل في الشعرية ونركز على اللغة التعيينية في الخيال الشعري والذي يُعَد مسارًا موحدًا في تكييف القصيدة بمفردات صالحة للتوظيف ضمن هذه النظرية والتي تعاين لنا مدى صيرورة الجملة الشعرية وعلاقاتها مع الذات ومع ذاتية الآخر، فعادةً الشعرية هي مقلوبة وتبدأ من ذاتية الآخر تحت خيمة الذات الأنا التي يوظفها الشاعر عادةً، واللغة التعيينية تنتج إلينا فلسفةً ذاتيةً عبر نظرية التواصل الشعرية، بل تؤدي إلى جملة الأعجوبة ومفرداتها التي دائمًا تكون محل إعجاب المتلقي من خلال امتدادها وتعيينها للحدث الشعري بشكل لا تختلف فيه ذاتية الآخر مع ذاتية الأنا.

(٣)

(دخان مر)

لم يعد ثمة فوز على الأحزان

لقد أغلقت البساتين الشريرة مفاتنها

بوجه جراد الروح المغبونة

والجوع إلى الله

عاطل عن الشرائع.

أيتها الضغائن المقدسة

كيف لي أن أعيش بلا أعداء

ودولة إذا قلت لها: سلامًا

تموت.

من قصيدة تنبيهات الناقوس الخشبي، ص١٨، الأعمال الشعرية الأولى.

لو نلاحظ من خلال القصيدة فإن الشاعر يعتمد على ديالكتيك اللغة، أي لغة تعيينية اعتمدت تواصلها من خلال الرموز والإشارات وكذلك من خلال الأصوات النازلة؛ والتي هيمنت على تكاثف اللغة بديمومتها الظاهرة؛ فقد كانت الأفعال في الشطور الأولى قد أدت إلى انفتاح النص من خلال اللغة التراكمية الديالكتيكية في تعيين المفردات وتواصلها رمزيًّا.

فالرمزية أعطت نتائج في قيادة المعنى وتعيين الخطوات المهمة في فنية القصيدة، لم يعد ثمة فوز على الأحزان./ لقد تقاطعت العوامل النفسية لدى الشاعر بإيجاد النوافذ الحية كي يفتح ذراعيه على الحدث الشعري من خلال المعنى؛ فالأحزان هي الفائزة، وفوز الأحزان دلالة تجر الآخر نحو مواصلة للشعرية، وتُعَد هذه مخاتلة فنية من الشاعر وتوظيف اللغة وكيفية إيجاد المفردات الشهية كي يقدمها على طبق شهي للمتلقي.

الرمزية متواصلة من خلال (**والجوع إلى الله/ عاطل عن الشرائع.**) أستطيع أن أدخلها إلى البصرية وعدم الرؤية، فالغياب هنا هو لفظ الجلالة (الله)؛ والشرائع -حكومية دينية- استبدادية تؤدي إلى التدهور والمكوث إلى اللاجدوى، وإلا الشاعر لم ينطق بعدم صلاحية تلك الشرائع الهشة في عراق ما بين قتيلين.

المقاربات الشعرية بين الذهنية والآخر؛ وبين المتلقي والنص توقفنا إلى جمع تواقيع خاصة للمتلقي الذي يُعَد جزءًا من النص لقراءته بالشكل الذي تسمح زوايا النص باستقبال تلك القراءة، فآليات النص وأدوات الشاعر لم تكتمل بدون نظرية التلقي والتي تُعَد إنتاج المعاني والنشاطات التي تقود النص إلى ذهنية أخرى خارج ذهنية الشاعر، فالشعرية تعتمد على مغامرات تأويلية عديدة، كما هو أمامي من نصوص للشاعر العراقي سلمان داود محمد.

وتُعَد هذه النصوص في طليعية الزمكانية من ناحية اللغة وما تحويها من توقيت زمني في الماضي والحاضر، والأمكنة لها عنفوانها في كيفية الدخول مع النص الشعري ونقل الحدث ضمن المبدأ الجمالي مهما كانت تلك الأمكنة وما تحملها من بشاعة على مدى الأعوام، وهنا تنبثق الاختلافات: **ودولة إذا قلت لها: سلامًا/ تموت./** الاختلاف ما بين الدولة والحكومة، فالحكومة عبارة عن شللية والدولة عبارة عن مؤسسات، وهي الحاضنة الكبرى لجميع مزايا البلد.

انفتاح النص وانغلاقه يعتمد على القدرات الفنية والقدرات الموازية، ومن هنا تجدر الالتفاتة حول اتقاناته التعبيرية وابنيته الأسلوبية واحالته إلى متلق متهيء لاستقبال كل هذه الأركان والنوافذ التي يحويها النص الشعري.

فشاعرية التعبير في القصيدة الحديثة تعتمد على عملية الفهم الطبيعي والمباشر، ولا تحتاج إلى وسائط لدخولها الذهنية، لذلك أعتمد على تشريح هذه الشاعرية وكذلك التعبيرية والتي تعتمد على فعالية الشاعر ومدى دخوله مع الشعرية والتعبير عنها بمفاهيم تعتمد المقاربة الذهنية للمتلقي.

ولكي أكون أكثر تقاربًا من التعبيرية الشعرية؛ فالشاعر يعتمد على القيم التي أمامه، والقيم عالم لا ينتهي، هذا إذا كان الشاعر يسعى ويجاهد بلملمة أحداثه الشعرية المتجددة دون انتهاء، ودون الوقوف عند أسلوبية هشة مهما كانت درجات نجاحه.

فالقيم والأفكار ليس لها كيانات فيزياوية تمثلها فيأتي التعبير بمعنى الإظهار والتمثيل الجزئي في ظهور القصدية الشعرية، والتعبيرية تقف ما بين المباشرة وما بين إفصاحها بشكلها المنقول، وما بين الرمزية والإيحاء في الجملة الشعرية؛ فالفعل يفرض وجود الفاعل، وهذه وحدها المهمة تقودنا عن طريق الشاعرية إلى منحى داخلي في الذهنية ومدى استيعابها للحدث الشعري ونقله بشكل فني غير مشابه حتى ما رسمه الشاعر في سنواته الماضية.

ولكي نستنتج من هذه الزوايا نعتمد على عمليات الابتكار لدى الشاعر وهي وحدها تمثل الديمومة الشعرية والتجددية في عالم الموروث الشعري. وهنا تكون للحسية ارتباطاتها بعملية التعبير الذهنية وعكس ذلك بشكلها المرئي وشكلها اللامرئي. سنكون مع الأبعاد الشعرية في التعبيرية وما يعكسه الشاعر من نماذج حية منقولة من الواقع أو من الطبيعة وتجربة الشاعر الشعرية، فإذ نحن ما زلنا ضمن الشعرية ولن ننتقل منها.

الفصل الثاني:

الشعرية

إن **العقلية الشعرية** تختلف كل الاختلاف عن العقلية العادية أو الفكرية -إن صح التعبير- فالشاعر متى احتوى هذه العقلية ستكون مسلكه الوحيد كيفما عبر أو كتب، وحتى إذا كتب قصةً أو روايةً سينتمي إلى لغة شعرية خالصة، لأن عقليته أصبحت شعريةً وليس من السهولة الخلاص منها، فالمسلك الشعري ينضح من خلال تعدد التجارب الكتابية ونجاحها، وبما أني حددت حول تاج القصيدة/ عنوانها، ورأسها الهرمي الأول، فهذا التاج يحتاج إلى جسد.

فالشعرية الحديثة لا تفصل جسد القصيدة إطلاقًا، وإنما تبقى الديمومة من أول كلمة يرسمها الشاعر إلى آخر نقطة يوضعها، ومن المعنى والأسلوبية نعرف اتجاهات النص لدى الشاعر، وعمومًا طالما نحن مع جسد القصيدة والذي يعتمد اللغة الشعرية والتصوير الذهني، فتبقى القصيدة ذات لقطات بصرية وذهنية (وهي التي تُسَمى بالصورة الشعرية) فالشعر اليوم لا يستغني عن هذه الصورة أبدًا لذلك شكلت في التشكيل الجديد وحسب ذهنية واستيعاب الشاعر، شكلت جسد القصيدة بذاتها، لا تنفصل بشطور معزولة.

نرجع ولا نستطيع أن نتخلى عن الذات الشاعرة والتي تحدد لنا ماهية الأشياء وكيفية نقلها، فهي إما مخزونة في الذهنية أو يتم نقلها بواسطة البصرية، فالأشياء موجودة ببعدين، البعد المتباعد والبعد المتقارب، فالبعيد يتم تقريبه بواسطة التخييل أما القريب فهو حال انشغال الشاعر به، ليشكل مساحته الأولى دون اللجوء إلى الفلاش باك (والذي كتبت عنه موضوعًا واسعًا).

فعملية التفكير ضمن العقلية الشاعرية لا تستغرق الوقت الطويل، وإنما يتم نقل ذلك خلال فترة زمنية قصيرة، وقد كان الأولون يعتمدون الشعر الارتجالي، وهذا يعني أن الشاعر يمتلك هذه العقلية الشعرية. والتي ترافقه على مدار حضوره الشعري.

إن تراسل المعطيات والحواس، هي التشكيل الجديد لجسد القصيدة وتركيبها النوعي، فالرمزية لها الأثر في التشكيل والفعالية بإقامة علاقة ذاتية وعلاقة شعرية مع نهج الشاعر في الوصول إلى جسد القصيدة وعملية الخلق الجديدة، وهذا ما بان لي من خلال قراءتي للعديد من القصائد النموذجية كما هو الحال مع الشاعر العراقي سلمان داود محمد.

فالجمالية لها علاقة فعالة مع عنصر الدهشة ومع الصور الشعرية والترميز وكذلك التشفير وفعالية الخيال ومساحة حراكه في المحسوسات، كل هذه الأدوات تلتقي بلغة خاصة يتقنها الشاعر.

فلم تجتمع الصورة بدون الإدراك الحسي لدى الشاعر. **(ليست المعاناة كامنةً في الوجود الشعري العام، وإنما تكمن في عملية الضبط والبناء، وباستمرار هذه العملية، ومن خلال تعدديات لا نهائية تكون الأنسقة القارة في الزمن، والتي على أساسها تتكون القصيدة ثم تنتقل إلى عمليات التدقيق الشديد، فتحدد صفته الفنية فيما بعد توفر الشروط البنائية ذات المستوى التدريب العالي./ ص١١٩، الصورة في التشكيل الشعري - الدكتور سمير علي سمير الدليمي، جامعة بغداد كلية التربية).**

جسد القصيدة ينمو مع البنية الشعرية للقصيدة الواحدة، أما التفكيك والنظر في تشريحات القصيدة هذا يأخذ مساحةً أخرى، يتقارب مع الصورة الشعرية التي هي المكون الأساسي مع اللغة في تشييد صرح القصيدة ومؤثراتها وقائمها البنائي.

تقول الأخبار:

- إن حربًا أهليةً قد نشبت هنا.

بينما الأمر لا يتعدى غير:

اشتباكي معك

وقد تطاير منه شرار الحنين.

قصيدة عاجل جدًّا، ص٩٧، الأعمال الشعرية الثانية.

بناءًا واحدًا اعتمده الشاعر في تشييد القصيدة على شكل لوحة بألوان باردة، فلو رمزنا للأخبار برمز هي لأعطينا الحادثة بالإشارة إليها -هي- وكانت الأنا هي المحرك الأساسي وحاملة الفرشاة في توزيع الألوان. هذا الترميز واللغة التي اعتمدت عنصر الجمال، كون الشاعر جسدًا جميلًا يسبح في الفضاء وتلاحقه العيون. والجسد هو الجاذب الأساسي لشكل القصيدة.

يدفع الشاعر العراقي سلمان داود محمد متلقيه إلى إتمام المعاني التي تنقص القصيدة التي يشيدها، فالنص أعتمد الغائب والحاضر، ومعظم نصوص الشاعر تعتمد الغائب والحاضر، حيث الحاضر هو الأنا، بينما الغائب هي أو هو، ومن مثل هذه التقنية من الواضح أن النص حديث البناء من خلال تشييده الهندسي وكذلك الدلالات التي اعتمدها والإشارات المرسومة، فالسيمائية دائمًا تبحث في البديع والجمالية وكذلك الترميز والعلامات.

الصورة الشعرية/ جسدة القصيدة هي المقوم الأمثل حول انزياح النص الشعري وقيادة اللغة بعيدًا عن المألوف، فبناء المفردات غير المألوفة هي من خصائص ذلك الجسد الذي نرسمه الآن من خلال القصائد التي نظهرها للقارئ، وهو الذي يعطينا مدلول الأشياء واندفاع الزورق للإبحار عميقًا ليغوص بأعماق البحر.

يقتنص الشاعر القارئ عبر لغة داخلية، أي لغة داخل لغة، والوسيلة التي تلمع أمامنا هي لغة الدهشة الشعرية والتي تبعث إلى السحر ومواصلته في بصيرة الآخر، فالصورة الشعرية الذكية (هكذا اسميها) تغذي الذهنية بطرق عديدة، ومنها الأسلوب في الطرح ومنها استيعاب مفردات ذكية وصفها سماويًّا.

فالشاعر ابن الحياة ويعرف جيدًا ماذا يدهش الآخر من هذه الحياة، فمفتاحها هي اللغة، وجسدها هي الصورة التي تحمل الألوان وتداخلها في حضن اللوحة. في بعض

القصائد يختفي عنصر الدهشة ويخلطنا بوسيلة الإيحاء، مثله مثل الدلالات الإيحائية، وكذلك التنغيم الذي يختفي خلف المفردات ليترجم إيقاعًا خاصًّا تحمله الصورة الشعرية/ جسد القصيدة. ولكن تبقى القصيدة بمفرداتها متواصلةً في بث الشعلة المؤثرة للقارئ وبعيدة عن المباشرة والتقريرية.

الصورة الشعرية عادةً ترسم بما تحتوي الذات الشاعرة من مهام عديدة، فقوة الإدراك هي التي تدفعنا إلى خيمة الصورة الشعرية وبمعاني لغوية مستحدثة لا يراها المتلقي إلا جاهزة وهي مرسومة باقتحام جسد القصيدة كله، وهنا تكون الذات الواعية (والتي سأكتب موضوعًا منفصلًا عن الأنا وال هو)، تكون قد لملمت شتاتها وتصالحت مع ذاتها الأخرى، فالصورة الشعرية هي نتاج هذا الشتات ولملمته لعكسه بشكله المنير على الآخر ضمن المؤثرات اللغوية المرسومة والمناطة للتقارب الشعري أكثر وأكثر.

فالمباعدات تحتم على الشاعر أن يقترب منها لتكوين منظوره الشاعري، وهذا ما يعكسه لنا الشاعر العراقي سلمان داود محمد، فهو يقترب من ذاته الشاعرة ويترك ذاته الأخرى وتجري عملية المصالحة، فالغلاف الخارجي والزمني قد امتلأ بالتناقضات، ومشهد التناقضات من المشاهد المتحركة على مدار العام، لذلك تعوم الذات مع مصالحة الذات لأنهما تكملان بعضهما البعض، فهي معرفي معرفية ومؤسسة ومؤسسة، وصانعة المشاهد الشعرية وهي المصلح الوحيدة في تقارب هذا المشهد والعمل على عكسه بؤرة بؤرة، ولملمة الأحداث بمشهد شعري واحد، تنطلق من العقلية الشعرية والذات الواعية:

لـ (حروف العلة) عفاف مكفوف

و (نحن) ضمير متصل بالمشاجب

...

أيها النص

آن للشك أن يصطحب الميزان

لتصفية القتلى من الأناشيد

فليس بمقدور الفخ أن يزدهر

من دون أن تنحني البراري هامة الغزال

وليس بمقدور البحر أن يشعر بالكبرياء

من دون غرقى.

أنت هكذا:-

كسوف مدجج بالضياء

وأنا منخرط في خرابي

كلما تذرع السموات بأدعية

أكنس شراهة السدنة بالقرابين.

كلما تهرب حمامة الفقدان في جبة الممتلكات.

أصغي إلى سوسنة.

كلما تلوح بالحرير

أجادل الكراسي بالقرفصاء.

من قصيدة شروع في قتل النص، ص٧٥- الأعمال الشعرية الأولى - سلمان داود محمد.

اللقطات البصرية السريعة هي لقطات صور شعرية متكاملة، ونستطيع أن نقول الصورة الشعرية تعادل لوحةً فنيةً لدى الرسام، وتعدد الغرف لدى الصور الشعرية، هذا لا يعني أن يتم الانتقال من صورة إلى أخرى، وإنما لدينا الشعر السردي الذي بواسطة اللغة تكمن خلفه الصور الشعرية والتي تشكل جسد القصيدة.

المسرودات حاضرة في جميع الأجناس الأدبية والفنية، فهي تقودنا إلى اللغة المنطوقة والشفاهية وكذلك إلى المكتوبة، أما القصيدة التي نقلتها فهي جزء من السرد

الشعري تحمل معها الصور الشعرية المتواصلة، والشاعر هنا يخاطب النص، نصه هو -شروع في قتل النص- مما يتخذ منحى آخر في الأسلوبية التي كانت بزقاق آخر من قصائده المرسومة عبر مؤلفاته الكاملة.

(نعلم أن اللسانيات تقف عند الجملة فهي الوحدة الأخيرة التي ترى اللسانيات أن لها الحق في الاهتمام بها. إذا كانت الجملة لا يمكنها عمليًّا أن تختزل إلى مجموع الكلمات التي تشكلها، نظرًا لأنها منظومة وليست سلسلةً، إذا كانت تشكل وحدةً أصليةً، فإن الملفوظ بعكسها/ ص١٠ -شعرية المسرود- تأليف: ر. بارت - و. كايسر، ترجمة عدنان محمود محمد).

فليس بعد الجملة نهاية بيضاء، فبعد الجملة تأتي جملة أيضًا ويقول: آندريه مارتينه «الجملة هي الجزء الأصغر الممثل كليًّا وتمامًا للخطاب»، إذن؛ القصيدة مجموعة من الجمل المحبوكة بشكلها الشاعري، وتتحمل التشكيلات العديدة، ولكن لا تفارقها نظرية الجمال والتي هي أساسية الشكل البارز في القصيدة، والمغناطيس الجاذب للمتلقي عندما يدخل إلى غرفة الجمل المصفوفة.

وحدة القصيدة وما دار حوله الشاعر سلمان داود محمد هو عنوان قصيدته الشعرية (حروف العلة المأخوذة من مجموعته الشعرية «علامتي الفارقة»)، فهذا التصالح الذي بدأ به الشاعر ما بين الذات والمقاربات التي بين أصابعه أعطت حوارًا من طرف واحد، وهو حواره النقدي الظاهراتي، فقد كان حواره على شكل نص متواصل حول نص رسمه مدركًا بالأشياء الثابتة في المخيلة: **أيها النص/ آن للشك أن يصطحب الميزان/ لتصفية القتلى من الأناشيد...**

تعمدت إلى نقل هذا النص لبيان بعض النقاط من خلاله، وذلك لتجرده من نقل الحدث الشعري بواسطة البصيرة، وإنما اعتمد على أسلوب المخاطبة بين الشاعر وذاته باعتباره هو من أسس النص وراح يخرج به ملوحًا بإعلان النبأ التام من خلال الجمل الشعرية التي بناها، فطالما القتلى في الأناشيد فقد أطلق الشكوك حول عدالة الميزان

في المحكمة، والميزان هو الشعار الذي تتبناه المحاكم في دول العالم وحتى المحامي يضعه كشارة لمهنته على صدره، هذه العلامات لها دلالتها في فنية القصيدة والطرح الجديد الذي يتبناه الشاعر: **فليس بمقدور الفخ أن يزدهر/ من دون أن تنحني البراري هامة الغزال.**

مخاطبة الفخ، فهناك الكثير من يسقط مغشيًّا بالفخ وبقناعة تامة، وعلاقة البراري بالغزلان التي هي علاقة الحرية بالفضاء الواسع، من معنى المعنى خاطب الشاعر بثلاثة أبعاد:

البعد الأول: الذات الأخرى، وليست الذات الشاعرة.

البعد الثاني: النص، فالنص بأبعاده ومقارباته الشعرية جعله ضمن أنين الحياة التي يبحث الإنسان عنها على مدار العام.

البعد الثالث: المتلقي والآخر، حيث له بصمته في فهم الفهم ومواصلته معه حول تفكيك المعنى، الشاعر أراد من ذلك أن تكون له جمهرة من الكلمات الذاتية خارج الأشياء، وهي طريقة ذكية باختيار المفردات واقتحام الذات في نفس الوقت.

وتفكير الشاعر سلمان داود محمد وعلاقته مع النص بالضرورة تختلف كل الاختلاف عن تفكير وعلاقة الآخر مع النص، فالتشكيل الشعري الذي يراه الشاعر يبتعد عن التشكيل الذي يراه المتلقي بشكله الجاهز، وهنا وجهة الاختلاف قادت الشاعر سلمان إلى إيجاد وسيلة أخرى بأن يخاطب نصه المصنوع من ذهنيته هو بالذات:

(ينبغي في الموضوعات المُقْتَرح درسها أن نبحث فيما نستطيع أن نحصل عليه حدسًا في وضوح وبداهة أو ما نستطيع أن نستنتجه في يقين، لا أن نبحث فيما فكر فيه الآخرون أو فيما خمناه نحن أنفسنا. ولا يدرك العلم على غير هذا الوجه/ من كتاب قواعد لتوجيه الفكر - ديكارت الصفحة٣٤).

إن التوافق بين الكلمات المرسومة في القصيدة تعطينا بعض العلاقات المتجاورة بين بعضها، فالمفردة الشعرية تدعم المفردة الأخرى، مما تشكل لدينا سياقات جديدة

ضمن البنيوية، فالمغايرات اللغوية والدخول معها إلى عنصر الدهشة تثير لدينا عناصر مخالفة للمألوف.

وعنصر الدهشة تمنع المتلقي من التخدير والذهاب إلى النحول الذهني، بل يدفع المتلقي إلى اليقظة الشعرية والاندفاع على الكتابة وانفتاح الذاكرة. (عنصر اليقظة سنمر عليه بموضوع خاص لأنه يتطلب الوقوف عنده وهو من العناصر الذكية في القصيدة الحديثة والمعاصرة).

الصورة الشعرية/ جسد القصيدة، تتطابق بلغتها العليا وهي الوجه النافذ في القصيدة الواحدة بالنسبة لقصيدة النثر، وتجاور المعاني وتمدها بالحسية التي يتمتع بها الشاعر، والترميز فستانها الدائم كي تكون ملمةً بمعانٍ شتى، ومن خلال الترميز والمغايرات اللغوية نحصل على عنصر الدهشة والتي تتواجد في أشعار الشاعر العراقي سلمان داود محمد.

فالدهشة تصاحبها الجمالية والجمالية تعطي قيمةً ومعنًى، وهي ليست ظاهرةً واحدةً وإنما مجموعة ظواهر مترابطة، فالقصيدة لدينا الآن ضمن الجسد وانصهار اللغة وهي لا تقبل التجزئة، وهذا التشكيل الحديث لقصيدة النثر يتصاعد الآن ضمن سلطته المعرفية.

الفصل الثالث:

جدولة الأبعاد التعبيرية في الشعرية

مهما تقاربنا من المطابقات التعبيرية في النصوص الشعرية فسوف نرسم مساحةً لا تطابق رؤية لأخرى أبدًا، ومهما كان الشخص المقرب إلينا وتشابهت رؤيته مع رؤية الباث فبكل تأكيد سوف تكون هناك مفارقات رؤيوية، فما يراه الباث لا يراه غيره في عملية الخلق الشعري، وما يدور في الذهنية ربما يبتعد كل البعد عن الآخرين، لذلك تتكون لدينا العلاقات والمقاربات التعبيرية منها والبصرية أيضًا، وتختلف هذه المقاربات من شاعر إلى آخر، وكل حسب بصيرته وما يحمله من لغة مغايرة يكسب بها مؤيديه من المتلقين ومن الآخر الذي ينتظر تلك النتاجات إن كانت شعرية أو قصصية.

وتؤدي التعبيرية إلى صدمات جمالية وأبعادًا رمزيةً، فالصدمات الجمالية غير منقولة إلا باللغة ومختبر الشاعر الذي يحرص كل الحرص على التفاعل بين الجمل الشعرية والتي تقودنا بمعانيها وبتعبيرات خاصة لا يوظفها بشكل عفوي، وإنما هناك خاصية للتوظيف وزرع بصمة خاصة بالشاعر، ومن هنا تتحدد الأسلوبية التي تحدد مسيرة الشاعر القتالية في الحياة بينه وبين العوامل الخارجية والتي ينقلها إما عبر تعابير بصرية أو عبر تعابير ذهنية، وفي جميع الأحوال فالتعبيرية تشكل امتدادات مهيمنة على المتن الشعري.

وما نطرحه من نوافذ عديدة لا أعتقد أنه متواجدة في كتب النقد، فاللغة لها وعيها الخاص، وعندما نتطرق إلى وعي اللغة إذن نتجاوز المألوف، وفي الذهنية الكثير الكثير من الجمل التعبيرية؛ فإذا ما نقلناها كما هي فسوف تشكل عائقًا أمامنا والدخول إلى وعي اللغة، فالشعرية محمولة على الأكتاف ولها مقوماتها في فن التعبير الشعري؛ لذلك

قسمت التعبيرية إلى عدة زوايا لكي نتمكن من تشخيص هذا المصطلح ونزوده بما آلت إليه اللغة في الشعرية.

فإذا كانت القصيدة ملمةً بالوجه التعبيري في الشعرية، فهي الأكثر إلمامًا في اللغة التعبيرية والتي توصل حالة المعاني ما بين الباث والمتلقي، وحالة المعاني إذا لم تكن متحركةً يبقى النص جامدًا ومبتعدًا عن حالة فعالية الخيال التي يعتمدها الشاعر، فحركة المعنى من حركة الخيال، وكذلك تكون اللغة هي التي تسعفنا بفتح النوافذ على المعاني وتحميلها عبر الجمل الشعرية، والمعنى الواحد: ربما عدة تعبيرات في الشطر الواحد، وهنا مهارة الشاعر والقضاء على الركاكة وإيجاد الحلول المناسبة في توظيف التعبيرية من خلال اللغة، لذلك ومن خلال تقسيماتي التي اعتمدها في الدخول إلى التعبيرية فقد أوجدت:

البعد الامتدادي الجمالي.

البعد الامتدادي الرمزي.

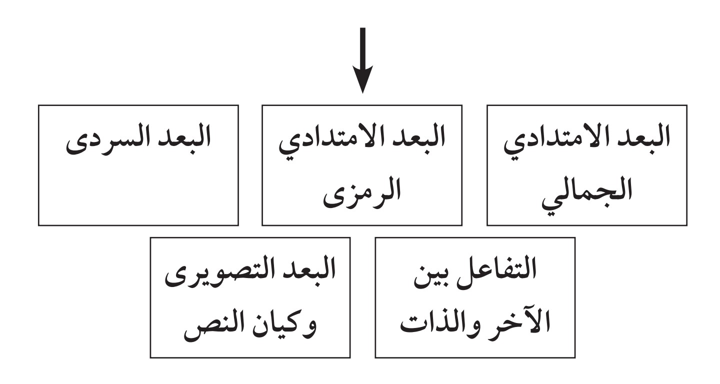
البعد السردي.

البعد التفاعلي بين الآخر والذات.

البعد التصويري وكيان النص.

هذه الأبعاد تكون لنا علاقات ما بينها، وسوف نتطرق إليها ونوجد الشواهد الشعرية، ولكي نتقارب أكثر كما في الجدول التالي:

الأبعاد التعبيرية في الشعرية



الصورة الشعرية التعبيرية وضمن المنطق التعبيري للقصيدة المعاصرة وحدها تنقل وتربط التصورات الخارجية، وتربط بين جميع التصورات بمعرفة تعبيرية واحدة، فإذا تقدم شخص بصورة ما إلى الباث، فالباث ينقل هذا التصور، إما يجعله تصورًا ذاتيًّا منقولًا من الآخر وإما يجعله تصورًا خارجيًّا نقله إلى ذات شاعرة، ويمزج تلك الصورتين بصورة واحدة، كي يكون عملًا ذاتيًّا خارج التجريبية.

قد تكون هناك بعض الأفكار لا يتم تواجدها إلا من خلال الحدس، وهي غير خاضعة للحواس، وإنما تخضع إلى العقل التجريبي (المذهب التجريبي) وهذه الأفكار تشغل الباث عادةً وكيفية إيجاد التعابير الخاصة لها من خلال الشعرية.

(إن المعرفة التي نحصل عليها من الحدس والاستدلال لا يمكن الوصول إليها بالتجربة الحسية، وأن العقل أعلى من التجربة ومن المعرفة المكتسبة من التجربة الحسية./ ص٧٧ – صور المعرفة- باتريك هيلي، ترجمة: د. نور الدين شيخ عبيد).

إن ما يحيط بالصورة التعبيرية المجالات اللفظية والتي تُعَد ذات شأن بينها وبين تجنسها في القصيدة الحديثة والمعاصرة، فالتجنيس اللفظي له أبعاده في كيفية الميول إليه من خلال حسية داخلية تشغل الباث/ الشاعر، في عملية الخلق الشعري، وتبقى الشعرية ذات أركان ونوافذ عديدة تقودنا من خلالها إلى محطات صغيرة، لتجمع تلك الأدوات في التعبيرات النفسية التي تطرأ على الشاعر، وخيرها تناسب الهدوء والأريحية الشعرية.

من ضروريات النص الشعري البناء المقطعي والتعبيري بواسطة اللغة، ولا نبالغ بأن قصيدة الشاعر سلمان داود محمد نستطيع قراءتها عدة قراءات ومن زوايا مختلفة، فالبناء المقطعي للنص بالتأكيد يحوي على التعبيرية، وتوصيل ذلك بكل تأكيد من خلال لغة شعرية، أي الاعتماد على المغايرات اللغوية وكذلك المغايرات المقطعية والتي تصاحب النص الشعري، فالمغايرات المقطعية منها المغلوقة ومنها المفتوحة، والتعبيرية تلازم هذه المغايرات من خلال قصدية الشاعر وما يرسمه من ظواهر مدركة منسجمة مع العنونة ومع المقاطع المعتمدة في النص الشعري.

البعد الامتدادي الجمالي

تمتد الجمالية في الجملة الشعرية لتشمل المضموت والتعابير التي تغطيها بقوة، والعنصر الجمالي من العناصر المهمة وتواجده في الجملة الشعرية، ولا نستطيع أن نحكم على القصيدة إذا كانت خاليةً من الجمالية.

الامتداد هو تكملة التعابير التي تدور في الذات الشاعرة لدى الشاعر، وتمتد إلى ما هو حسي بدون انقطاع مما تعطي التفرد الحسي الملموس للصورة الشعرية، وهنا نلاحظ تلائم التعبيرية بالحسية الخارجية الفردية خارج الجماعة باعتبار القصيدة الحديثة قصيدةً ذاتيةً بدرجات قصوى من التأليف والغوص بين بنى اللغة والتي تشغل الذات الجمالية المتراكمة نتيجة الفعل والفاعل، مما لا نتجنب الأفعال التراكمية الممتدة نحو التعبيرية والتي تشغل مساحةً لا بأس بها في القصيدة الحديثة، فالاشتغالات نحو الامتداد الجمالي اشتغالات داخلية نحو الخارج، فالشاعر لا يتكئ على ما هو خارج الذهنية بقدر ما يتكئ على ما هو داخل الذهنية، وهنا يتطلب السعي والخبرة من خلال تجربة عميقة تخص الشعرية والانتماء إليها.

لي الحصار ولله البقية

وللعقبات الرذيلة فم معدني

يغمر في لعاب التوحش

فتنة الأمنيات.

من قصيدة (غيمة الضجر)، ص٤٣، الأعمال الشعرية الأولى.

والحالة هنا ليست ارتدادًا جماليًّا باتكاء الشاعر على حسيته الداخلية في توظيف اللغة الجمالية وتواصلها وامتدادها بشكلها التعبيري كي يضمن تنفسه من خلال النقاط الاسترسالية، وهي ليست حالة صمت وفراغات يرسمها الشاعر، بل وقفةً تواصليةً أراد منها أن تكون فاصلًا صغيرًا لهذا الامتداد الذي يعلنه من خلال القصيدة: **لي الحصار/**

هل كتب الشاعر قصيدته أثناء الحصار قبل عام ٢٠٠٣ في بغداد؟ أم هو حصاره الذاتي ويحاول الخروج منه؟

وفي الحالتين فالحصار حصار، يضيق على الصدر إن كانت من سلطة ذاتية أو سلطة خارجية، فالعرض التعبيري لا يتكئ على الأنا إلا إذا استفاد من تواصلاته بين الأنا واللوحة المرئية التي يعلنها الشاعر، وكثيرة هي الحالات التعبيرية في قصائد الشاعر العراقي سلمان داود محمد باعتبار قصائده من الممكن دراستها من عدة زوايا وعدة وجوه.

لو نلاحظ فإن الشاعر أشرك لفظ الجلالة معه، والاتكاء على الله، ولله البقية، ولكن الفم المعدني، عادةً يكون مغلوقًا، هنا الوجه الآخر للقصيدة يعلنها الشاعر من ضمن تعابير واسترسالات شعرية تقودنا إلى شعبته الذهنية الداخلية:

وطيري المضرج بالرصاصات الرشيقة

يذرق في اليقين

فيقتحم السيئات المضيئة بانطفاء مدبب.

يا امرأةً أحبها. يا أناي

طفلة الأعماق تواقة للنضوج

والرغبة في اعتناق المباهج

عارمة بالذهول.

نفس القصيدة.

الشكل التصويري المنقول من الخارج يكمن في دواخل الباث ليعلنه منقولًا على هيئة تعابير ذاتية طازجة، كأنه حصل على نوعية وقيمة من المضامين الجديدة لتوظيفها في رحلته الشعرية، فهذه المقاربات هي السعي نحو التمركز بالشكل الدقيق حول دراسة الأشياء؛ فالشيء له ارتباطاته بالأشياء، والأشياء تفاسير داخلية للشيء نفسه، مما تجعل الباث على علاقة مستمرة مع الأشياء الخارجية، كي يصدر الأشياء الداخلية، وأشياء

الباث الداخلية هي تعابيره بأنواعها الجمالية وزركشتها مهما كانت بسيطةً، لأنها تُعَد حصيلة مرحلة بكاملها وخصوصًا إذا كان الشاعر يجالس تجربةً شعريةً عميقةً.

ما بين الطير الملطخ بالرصاصات والسيئات المضيئة، وكذلك ما بين الانطفاء المدبب واليقين خارج الشك هناك تراكمات صورية من تصاوير ذهنية أدت إلى امتدادات جمالية حاملة معها التعابير المبتكرة؛ والتي هي عادة تكون من حدس الشاعر، أي التخلص من التعابير الجاهزة والمتقولبة، فالشعرية لا تستطيع أن تحمل على أكتافها المكررات دون أسباب معلنة، ودائمًا تنحاز إلى الجديد والتجدد على صيغة لغة فلسفية يخلقها الشاعر مهما كانت ظروفه النفسية من هذه الجدولة الامتدادية للمعاني ولغة الجمال.

«إن المميزات التشكيلية -التصويرية للفعل الخارجي- من صفات واستعارات وتشبيهات. إلخ لا تتحقق أبدًا في وعي المنفذ ولا تتطابق أبدًا مع الحقيقة الداخلية لهدف ومعنى الفعل. إن كل المميزات الفنية تنقل الفعل إلى مستوى مغاير، داخل سياق قيم مغاير يصير فيه معنى وهدف الفعل محايثان للحدف الذي يكونه عنهما الإنجاز ويتكفل بهما الإجراء الذي يحلل التعبيرية الخارجية للفعل والذي ينقل الفعل من الأفق الملازم للمنفذ إلى الأفق الملازم للمتأمل ذي التموضع الخارجي -ص٥٤- جمالية الإبداع اللفظي - ميخائيل باختين - ترجمة وتقديم: شكير نصر الدين).

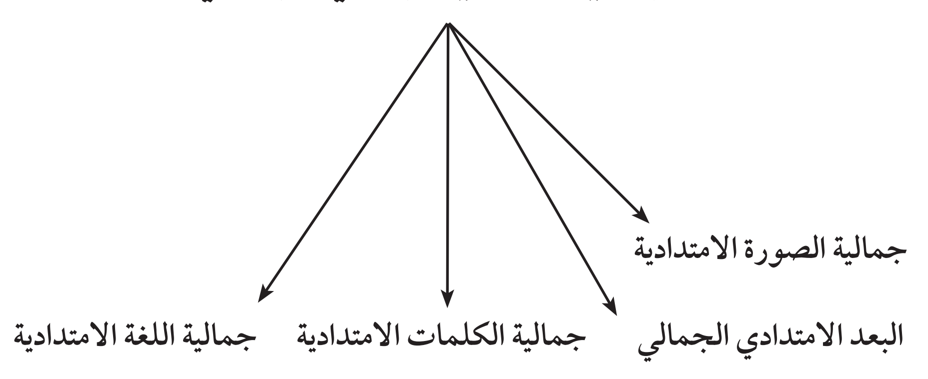
العلاقة بين المفردات تشكل علاقات بين زوايا حادة كما في المعادلة التالية:

يا امرأة أحبها = طفلة الأعماق تواقة للنضوج / يا امرأة أحبها = يا أناي

يا أناي = الرغبة في اعتناق المباهج / الرغبة = عارمة بالذهول

هذه المغايرات التعبيرية والتي أعتمدت اللغة التوليدية تارةً واللغة التواصلية الامتدادية تارةً أخرى أعطت نتائج مبهرة بتغيير المعاني والقراءات، أي اعتمدت على معانٍ عديدة. فقد قضى الشاعر على الفعل الخارجي واهتم بالفعل الداخلي مما رسم معانيه المتبلورة على البعد الفكري الامتدادي وهنا لا يحتاج إلى بصرية، فالبصرية كامنة في الذهنية وهي ترى بشكلها الداخلي مع الذهنية في تحديد الجمل التعبيرية والتي

تساوت مع جمل أخرى دون الانتقال إليها. ولكي نتقارب أكثر وأكثر مع البعد الامتدادي الجمالي وعدم خلط العناصر بالأشياء فقد أعطيت أربعة أركان لهذا البعد: **جمالية الصورة الامتدادية/ جمالية الكلمات الامتدادية/ جمالية الصمت الامتدادي/ جمالية التصوير البصري التباعدي**. وكل ركن من هذه الأركان هناك أمثلة مناسبة في الشعرية والاعتماد على قصائد الشاعر العراقي سلمان داود محمد الحديثة.



جمالية الصورة الامتدادية

عندما نتكلم عن الشعرية وما يخص لغة الصورة الشعرية فلزام أن نذهب إلى استخدامين متقابلين: **الاستخدام الحرفي** الذي يعتمد المفردة ويقودنا إلى الرمزية المفردة، والاستخدام الثاني **الاعتماد على المفردة** ونقلها وعجنها بالشكل الملائم وإدخالها مع علاقات جديدة تصويرية امتدادية لكي يحصل الشاعر على تصاوير ولقطات فلاشية من خلال الإدراك.

وتتم الاستخدامات الثانية عادةً من خلال نقل التعامد الخام من خارج الذهنية وتخميره في الذهنية والاشتغال عليه، وهذه هي الصورة غير المتقطعة والتي تحمل بين شرايينها الجمالية وذلك بسبب أنه: عندما ينقل الشاعر التعامد الخارجي -إما بواسطة

البصرية أو بواسطة الذهنية، والاثنان معًا- لا يتمتع خارج المؤثرات الجميلة التي عند نقلها قد تأثر بهذه المؤثرات، وانطبعت في الذهنية كي يعجنها من جديد ويرسمها بالشكل الذي وما تحمله رؤيته مع الأشياء.

الصورة الامتدادية صورة تحمل المعاني أولًا؛ وتمتد معها إلى أن تنتهي بمعان أخرى. وثانيًا لا تنتهي الصورة الامتدادية إلا بنقطة أو نقاط استرسالية (إذا صح التعبير) وذلك لكي يترك الشاعر مساحةً تنفسيةً للصورة دون انقطاعها، كالقطار عندما يتوقف بمحطات وينزل بعض الناس ويحمل غيرهم؛ هكذا الصورة الامتدادية، تفرغ ما هو مرسوم بمخيلة الشاعر، وتحمل الجديد الجديد لرسمه ثانيةً ولكن بمعان جديدة.

إن أساليب التصاوير الشعرية هي الأقدر دائمًا على استيعاب القيم الجمالية، إن كانت هذه التصاوير ذهنيةً أو طبيعيةً وبشكلها التجسيدي التخييلي، حيث تبدو القيمة الجمالية محمولةً على ذهنية فنية لا تعاني من النقوصات أو التنكيس في حالتها الفنية، فهي تدخل مع قيم أخرى، بصراع شعري، والذي يظهر لنا أعلى ظاهرة صورية شعرية لدى الشاعر، مما تعني لنا ذلك بأن النص الشعري يحوي على عدة قيم.

وهذه القيم بتداخلاتها تشكل لدينا عامل اللاكائنات المتفاعلة، فلا يمكننا أن نطرح عن آراء جمالية أبدًا، لذلك فالقيمة الجمالية بوصفها الصوري/ الامتدادي هي التي تتعمق في القصيدة الحديثة باعتبارها صورةً تشغل الحيز الواسع في الفراغات غير المتروكة، ومن المهم جدًّا التطرق إلى هذه الصور التي تتواجد بشكلها الهندسي من خلال الوقفات أو من خلال ما تفكر بها الذهنية قبيل العطاء والرسم النهائي.

فنحن أمام لوحة مخططة وخالية من الألوان، ولكي يكون الشاعر مع هذه اللوحة عليه أن يقارب تلك الألوان، ويرسم الألوان الأكثر جماليةً بما تحمله اللوحة من معان وتعبيرات؛ وأنسب الألوان للوحة هو لون الذاكرة الشعرية، حيث من خلالها يتم مزج الألوان الأخرى كي يحصل على صوره الشعرية المثيرة للمتلقي:

ماالنبلاء؟؟

إلا هاربين من النظافة

تشامخوا على أضرحة

من الورد والعفن.

من قصيدة عالم، ص٤٤، الأعمال الشعرية الأولى.

توقف الشاعر بنقاط استرسالية من خلال هذه الصورة وهي تشكل واحدةً من جسد القصيدة، لتكسر الممكنات القديمة وتنتظر الممكنات الجديدة، فاللحظة الشعرية تنتظر لحظةً أخرى، صورة تمتد، وتتواصل مع صورة أخرى، وهكذا إلى نهاية النص، واللامنتهى، للبناء الشعري، فليس من العناصر أقدر من الصورة، وإمكانية تواجدها في النص الشعري، فهي التي تشكل لنا بناء القصيدة من خلال تقطعاتها أو امتدادها، وكلما امتدت الصورة الشعرية ازداد تكثفها، ولبست فستان الجمال، وكلما قصرت ازدادت قوةً ودهشةً، ولبست ثياب العرس.

وهكذا نتجول ما بين القصيدة الحديثة والتي تشكل الوجه المحسن في عصرنا الحالي: **ماالنبلاء؟؟/ إلا هاربين من النظافة/** لو نلاحظ حتى المعنى استطاع الشاعر سلمان داود محمد أن يمده من خلال هذه الصورة، فلو توقفنا هنا عند «إلا هاربين من النظافة»، فنحن لا نستطيع أن نطالبه بتكملة المعنى، فتكون الصورة قد شغلت الفراغ، ولكن لكي تكون الصورة ذات فعالية أكثر فقد راودها بامتدادها: **تشامخوا على أضرحة/ من الورد العفن.**

ويستطيع كذلك أن يمتد مع الألوان أكثر وأكثر ولكن لكي ينتقل إلى لوحة أخرى، فهو يقدم الحسية على المعنى، وتقديم الحسية على المعنى هذا يعني أن الشاعر في حالة شاعرية خيالية، يتحرك من خلال هذا الخيال الذي لا يعرف التوقف مهما كانت اللوحات المرسومة.

من خلال الصورة وتقديم الحسية وامتداد الحسية الداخلية، فقد تقودنا إلى الصورة إلى دلالات عديدة، ومنها الدلالة اللغوية والدلالة الرمزية والدلالة الذهنية وتُعَد الأخيرة

دلالةً داخليةً يعتمدها الشاعر لعدم تبعثر الصورة المعتمدة، فهي متكأة على الذهنية من خلال الخيال والتخييل في عملية الخلق الشعري.

إن هذه الدلالات مفتوحة على بعضها وهي غير منعزلة عن الصورة، لذلك تحمل قيمًا جماليةً إضافيةً في التجوال ما بين المفردات الحسية التي يعتمدها الشاعر، وكان أمامنا الشاعر العراقي سلمان داود محمد كنموذج حي في التلاعب ما بين الحسية المباشرة والحسية غير المباشرة، فالحسية المباشرة وليدة لحظتها، أما الحسية غير المباشر فهي وليدة فترة زمنية وتعتمد المكانية أيضًا في أحيان كثيرة.

الأمنيات الكسيحة. أنثى

والراهن المستعير من التراث فحولته

يتزاوجان. يتزاوجان.

صوت يضيء

والسوط تعويذة للشفاء من الوجاهة،

ها هو ذا

ولد مظلم

يصطاد المصابيح الأليفة ليلا

ويغني صباحًا:

بلادي. بلادي

فالكل مكرس للقبور

والكل يحرض تمساحه للبكاء.

(نفس القصيدة).

لكل صورة حركة وديمومة فعالة في القصيدة الحديثة، ومن خلال هذه الحركة نحصل على عدم التجانس في حركة الصورة ودائمًا حركة المكان وإن تعددت فهي

تعود إلى مكان واحد، فنحصل على التجانس، والذي أريد قوله، مبدأ التعيينية في الصور الشعرية، فقد يرسم الشاعر فجأةً تلك الصورة ويحركها ضمن صور ثابتة.

والتعيين هنا هو إيقاع البصرية وخلاصتها نحو الصورة المستخلصة من بين عشرات الصور التي مرت على الشاعر قبيل لحظته التأليفية أو كتابة الحدث الشعري، لكي تكون الصور مع بعضها تجانسية مع الأمكنة والزمانية وكذلك مع الذهنية التي اتفقت بشكلها الداخلي حول بيان تلك الصورة وظاهريتها من بين الصور، فتخلق إلينا إمكانية جمالية تحمل قيمتها من خلال التراكمات اللغوية وديالكتيك المعنى واللغة التي يعنيها الشاعر. **الأمنيات الكسيحة. أنثى / والراهن المستعير من التراث فحولته / يتزاوجان. يتزاوجان...** تمتد هنا الصورة حاملةً معها ثباتية الجمال بين المفردات وعملية التركيب للجملة الشعرية:

الأمنيات الكسيحة. أنثى... ... ... والكل يحرض تمساحه للبكاء.

امتدت المعاني ما بين البداية ورسم البداية دون نهاية في آخر شطر رسمه الشاعر، ومن خلال هذا الامتداد ترتد الصورة الشعرية بامتداد أوفر عبر المساحة الشعرية، فلو أخذنا الأفعال المعتمدة في هذه الصورة سنلاحظ أفعالًا قليلةً لا تتعدى الثلاثة أفعال أو أكثر، وهي التي كانت مكملةً للصورة وقيادتها نحو المعاني التي رسمها بمغايرات لغوية الشاعر، فالفعل مثلًا يحرض له علاقة مع الكل، وتكررت مفردة الكل بشطرين، فالكل مكرس والكل يحرض، مما استغنى الشاعر هنا الحشو في الجمالية، فدائمًا الجمالية لا تتحمل الحشو في الجملة الشعرية وإلا سقطت في الخاطرة المستسهلة والتي أي فرد يستطيع أن يخلق من خلالها ما يشاء.

الدلالة اللغوية والتي لا تخرج عن الشكل (Form) مع الحسية الداخلية للغة الشعرية، تشكل عنصرًا من العناصر التي يعتمدها الشاعر في تخطيه اللغة العادية والذهاب إلى لغة عينية شاعرية.

(اللغة الانفعالية الشعرية تستعمل للتعبير عن الإحساسات والمشاعر، أو لإثارة الرغبات في نفوس الآخرين فهي لغة غير مباشرة لا تتكئ على صوت الكلمة بقدر ما

تتكئ على ارتباطات الكلمات ولذلك فإنها تجذب إليها الانتباه في وضعها هذا «لغة غاية في ذاتها»./ ص١٤ - نعيم اليافي - مقدمة لدراسة الصورة الفنية).

لغة ما بعد الحسية يدركها الشاعر بحدسيته ويوظفها في قصيدته الحديثة، مما يجعل المتلقي أن يكون مع الحسية بل ويشارك الباث بحضورها التعبيري الدائم. صوت يضيء/ والسوط تعويذة للشفاء من الوجاهة،/ هاهو ذا/ نزولًا مع حسية الشاعر وشاعرية الآخر في إعلان الصدمة الحسية بواسطة اللغة وتراكماتها، فالشاعر بلحظته الشعرية استطاع على توظيف المعاني وانزياح اللغة، وقد استخدم من خلال هذه الشطور فعلًا واحًدا «يضيء»، واكتفى بسيولة المعنى وامتداده مع جمالية محمولة ما بين المفردات العمودية والتي غذاها من خلال الحدسية اللغوية ليتمكن على رسم ما يدور بمخيلته الجياشة: ولد مظلم/ يصطاد المصابيح الأليفة ليلًا/ ويغني صباحًا:/ بلادي. بلادي/ فالكل مكرس للقبور/ والكل يحرض تمساحه للبكاء.

دموع التماسيح الاصطناعية هو توظيف ليس بالجديد علينا ولكن استخدمها هنا مع اللغة المعتمدة أعطت معان جديدة في عملية الخلق الشعري وكيفية تركيب وتجنيس المفردات ما بينها، مما أوجد علاقات جديدة ما بين المعاني، فالعلاقة الامتدادية تعتمد النص المفتوح تارةً، والنص المواظب على ديمومتها في الظاهراتية من خلال نظرية التواصل والتي تكون الانقرائية قد تواصلت في القصيدة وعدم فقدانية الأريحية والكلمات التي تتآلف مع الباث في عملية الخلق الشعري، وهي تواصلية خطابية مع المتلقي مباشرة، كتابية تعتمد الذهنية والإشارات المعتمدة في توضيح المسالك والمعاني.

الدلالة الرمزية:

الرمزية المتصاعدة تشكل في اللوحة الواحدة لدى الفنان الذي يسعى إلى رمزية لوحته كجسد لا يتقبل الانقسام، وبواسطة الألوان والمحاور التخطيطية تتصاعد لديه الرمزية لتستقر بالأخير إلى اتجاه واحد، والرمزية المتصاعدة تحمل من الدلالات الظاهرة والدلالات المخفية غير الظاهرة، وكما هو في القصيدة الحديثة، والصورة

الشعرية على وجه الخصوص عندما تمتد بجماليتها فتشكل حالةً رمزية لوجه واحد، ومنظورها الشعري رمزي؛ يحمل الدلالات الظاهرة والدلالات المخفية حسب نوعية الصورة ومدى حركتها في القصيدة، فتحملها من الجزئي إلى الكلي، وليس غريبًا أن تحمل الرمزية من الكلي إلى الجزئي أيضًا، مما ترسم علاقةً من خلال المسافة ما بين الجزئي والكلي، فهنا دلالة وهناك رمز، ويتحد الرمز مع الدلالة لتقويتها ويجعلها من العناصر المركزية والرئيسية.

وبعض النقاد ينظر إلى جسد القصيدة ككل بالرمزية، ولا أعتقد أن هذا المنظور الكلي صالح للتشريح مع معاني القصيدة القصدية منها وغير القصدية أيضًا، فالقصيدة الحديثة تتخفى خلف معان عديدة وتحمل لغة رمزية، وهي دلالاتها في المنظور الشعري. الرمزية تعني نحن نغوص بمستويات الخيال وحركاته المتتالية فالخيال وسيلة الرمز وأحد أدواته الرئيسية في الشعرية، لذلك فعنصر الجمال عندما تلبسه القصيدة الحديثة هذا يعني قد تواصلنا مع الخيال وكذلك مع الرمزية التي تزركش القصيدة الحديثة مع صورها المتتالية.

(٨)

ضوئي لا يقول الصدق

إلا في الظلام

هو ذا غنائي

في

جمهورية

ليلك.

ص٢٣٢ من قصيدة طرود في الولع، الأعمال الشعرية الثانية.

مفردتان رئيستان تناوبتا على الكم الرمزي لتكوين صورة شعرية تحمل الصدمة، والصورة جميعها تعني إلينا الرمزية، فما بين الضوء والظلام علاقة، فالأولى محمولة على كشف

المستور والثانية تغطي على ما هو واضح من خلال الظلمة، فلو تقصينا الصورة كمفردات فسوف لا تعني لدينا إلا المعاني البسيطة، ولكن عندما ركب الشاعر جملته الشعرية، فقد عكس إلينا الرمزية والتي حملت معها الكثير من المعاني وعدة زوايا من القراءات. وكذلك في جملته العمودية/ المطرية الثانية: **هو ذا غنائي/ في/ جمهورية/ ليلك.**

فهي إجابة واضحة للصورة الشعرية الأولى بتعريف شعري للصورة التي رسمها، والصورتان تحملان الرمزية في معانيهما، وهما تعلنان الوقوف مع المتلقي لتعريف نوايا الشاعر في شعريته التي رسمها.

الدلالات المحمولة من خلال الرمزية هي غير ظاهرة، ولكن كصورة شعرية توضح لنا تلك الدلالات المرسومة، وهي صورة شعرية امتدت مع صورة شعرية ثانية، أراد منها الشاعر لتكوين مشهده الشعري.

لقد امتنعت عن الصعود

إلى منصة الفائزين،

واعتنقت خضرتك مذهبًا لمياهي،

على أثر هذا

صاح الحكام بوجهي:

- لا أوسمة لك بعد الآن في متحف الذكريات

ولا تركات لشتائك من ثمين الحطب.

فبقيت أمطر. أمطر. أمطر

وأنت

أيتها

الخسارة

تزدهرين

من قصيدة يا ثمين الحطب، ص١٧٣، الأعمال الشعرية الثانية.

يقول نعيم اليافي في كتابه (مدخل لدراسة الصورة الفنية ص ٤٥) **(تستعمل هذه الدلالة في الدراسات الأنثروبولوجية بالذات وفي البحوث التي تعتمد هذه الدراسات، والصورة لديها هي القصيدة بأجمعها باعتبارها رمزًا حسيًّا واحدًا يكشف عن أشياء كثيرة جوهرية في حياة الفنان وشخصيته وطبيعة ذهنه، إنه خلق يعادل به الشاعر حدسه أو يقدم رؤيته).**

عندما تكون الحسية فوقيةً من الطبيعي جدًّا أن تكون الصورة (القصيدة باعتبارها صورةً شعريةً رمزيةً) ذات حدس غير مطروق بالنسبة للشاعر، وهي في نفس الوقت تُعْتَبَر صدمةً شعريةً للمتلقي من خلال الصورة النازلة كسهم واحد في ذهنية المتلقي، وكما نرى ديمومة الصورة وعدم انقطاعها، وإنما جاءت امتداديةً شاقوليةً وانتهت بمفردة (تزدهرين) وهي تكملة مقطوعة لمعنى عمل الصورة التي اعتمدها الشاعر العراقي سلمان داود محمد، وحملت رمزيةً واحدةً تخللت المعنى، ومن الممكن جدًّا تغطيتها بعمل واحد لا يقبل التجزئة أبدًا، فلو قسمناها لفقدت رمزيتها من جهة وفقدت المعنى المقروء حسب رؤيوية الشاعر.

هذا يعني أن الشاعر قد اشتغل وأصبح/ حسب رأي أرسطو (وظيفةً للتخيل)؛ يزداد عمق تأثريها كلما زودها بالعمق والقوة والثراء، وأعماق الشاعر خياله الذي يرافقه في جميع رحلاته الشعرية، والقوة، تجانس المفردات وتحميلها على عمل واحد لا يقبل الانشقاق.

الشاعر ابن الخيال دائمًا، وحركة الخيال من حركة الأحلام التي ترافقه حتى في اليقظة، لذلك التناسب الشعري يختلف من شاعر إلى آخر، ومنها عمقه في إيجاد المعاني، بل الغوص إلى معنى المعنى، ورسم عدة غرف لمعنى واحد، فعندما تكون الصورة الشعرية كاملةً بامتدادها ذات تشفير فوقي، فأقول أنه قد توصل الشاعر إلى إيجاد الابتكارات الجديدة، وهذه الأعمال ليست يسيرةً وغير متقولبة أبدًا.

متابعة الأثر والغوص في الحسية الداخلية تجعل من الشاعر يرتدي قناعه الرمزي، وهي حالة جمالية أولًا، وتبادلًا مرضيًا بين ذهنية الشاعر وشخوصه الذي يعتمدها لكي يقدم وجبةً ثريةً من العمل الشعري تحمل الملذات الممتعة عند القراءة، فعندما يكون

العمل يحمل من الإشارات والترميز فيكون قد أخفى الشاعر بعض التعبيرية في عمله، وهذه تحدده الإمكانات الدلالية والنحوية والتوصيلية للعلامات كما يقول الدكتور صلاح فضل في كتابه (شفرات النص ص ٢٠). ويؤدي ذلك إلى بيانات جمالية، وتحديد هذه البيانات لا تخضع لقانون معين، وإنما يتم ظهورها من قبل المتلقي بالشكل الذي يرضيه ويرضي المتعة الفنية في العمل الظاهراتي.

صاح الحكام بوجهي: لا أوسمة لك بعد الآن في متحف الذكريات/ ولا تركات لشتائك من ثمين الحطب./ فبقيت أمطر. أمطر. أمطر.

الحاكم ليس بالضرورة أن يكون رئيس الحكومة، فهو كل متسلط يملك القرار، فقد جابه الحكام الشاعر بالمطر، وهي مجابهة الخير لعنصر الشر كما جاء في الأساطير الصينية القديمة، ولكن الشاعر هنا لايتكئ على تلك الأساطير، فوحد ذهنيته الباردة بقلب حار لإشغال المعنى برمزية دائمة ما بين المطر (الأنا) وما بين الحكام (السلطة)، وهي تعبيرية ذهنية تسلطت على الباث ليعلن موقفه دون سكوت، فالمعطى الداخلي للشاعر على استمرارية دائمة في بث المفردات والانحياز نحو الأنا في مثل هذه المواقف التي تجابه الأنا، فهو ليس رد فعل بمعنى آخر وإنما رد فعل لتأسيس علاقة بين المعاني التي رمز اليها.

الدلالة الذهنية:

تقوية الدلالة الذهنية من المسموحات في الشعرية، وهي تتواصل ما بين هو خارجي وداخلي وتعتمد التعيين في رصد الحدث الشعري أي في ميدان فلسفي وتشير إلى الصورة التي تدل على الأشياء. وعادةً الدلالة الذهنية محمولة مع اللغة من خلال العنصر العقلي، فتقابل المادة الموجودة في الخارج.

إن المذهب التجريبي غير المذهب الطبيعي ويحتاج إلى تجربة حسية لبلوغ المعرفة. فبعض الصور تُعْرَف من الحدس، وهنا حدس الشاعر من خلال تجربته للوصول إلى المعرفة.

مثل نجمة تقرأ كف الليل

أتهجى أنوثتك،

وبحواس أناملي العشرين

أهتف من أعلى فتنتك السوسنية:-

يا

أجتاحك.

أو:-

أ

م

و

ت.

من قصيدة اجتياح، ص٢٧٦، الأعمال الشعرية الثانية.

التقلبات التي نلاحظها في الشطر الأول غير ثابتة، وهنا أراد الشاعر الوصول من خلال اللغة إلى ما هو ثابت من خلال اللغة المحمولة (لنقل على الأصابع العشرين)، فالحسية حسية فردية صادمة، أعطت علامات وإشارات من خلال الرمز الذي تحمله القصيدة، وهي صورة بحد ذاتها امتدادية، نزلت من الذهنية من خلال العلاقات والأفكار، وبما أننا نتطرق إلى العلاقات والأفكار المبتكرة إذن نحن أمام محسوسات عديدة، ولكن خارج هذه المحسوسات هو الحدس الذي يعتمده الشاعر، فالموت غير محسوس أبدًا، وإنما يطرأ من خلال حدس أو من خلال بعض الظنون التي يرسمها الشاعر بمغايرات لغوية أراد منها أن تكون دلالةً تشير إلى الصورة أجمع. وليس من الطبيعي أن تكون حواس أصابع القدمين ذات استخدامات فوقية، وإنما دائمًا نحس بها عند المشي أو الركض، فهذه الميزة التي تساوت ما بين أصابع اليدين وأصابع القدمين قد أعطت لنا الذهنية حسية لبلوغ المعرفة.

(تستعمل الدلالة الذهنية في ميدان الفلسفة وتشير إلى أن الصورة هي وحدة بناء الذهن الإنساني ووسيلته الوحيدة لتعرف الأشياء./ ص٤٢ - نعيم اليافي - مقدمة لدراسة الصورة الفنية).

جمالية الكلمات الامتدادية

الكلمات المتناثرة التي تشغل البياضات لها دلالاتها وهندستها في عملية الخلق الشعري، وهي نقل الشعرية وجماليتها من الذهنية على الورقة بشكلها المباشر، أما شكلها غير المباشر هي بنية المكان واشتغالات القلق للفراغات التي يرسمها الشاعر، وهي رغبة منه بتحطيم البصرية الفوقية والاعتناء بالبصرية الضمنية عند المتلقي، مما تجلب الاطمئنان والهيمنة على القصيدة المرسومة، ودور الشاعر عادةً إيجاد العلاقة بين المادة والبياضات بمعادلة تناسب تلك البياضات الممتدة أمامه.

الفراغ لا يمثل وحدةً مضافةً إلى النص، ولكن له علاقة ما بين المساحة التي يرسمها الشاعر بشكل قصدي وما بين النص الذي يعتمد الهندسة. فالنقاط الاسترسالية هي دلالات وكذلك رسم حرف واحد للنص على شكل شطر يحمل دلالته في ذلك الشطر، وكذلك النقطة والفراغات ما بين القصيدة الواحدة، والتي تعتمد التقطيع في النص الشعري. تكمن في الذات الشاعرة الكثير من الدلالات المحمولة على شكل كلمات، وتتفاعل هذه الكلمات مع سياق القصيدة الكلي، وتتفاوت هذه الدلالات حسب النصوص وسياقاتها المختلفة، لذلك يسهم عنصرا الزمان والمكان في إظهار تلك الدلالات.

إن دور الجملة الفراغية التعيينية لها تركيبها الخاص في مجمل العملية الشعرية، والجملة الفراغية لا تتكئ إلا على الذات الشاعرة والمكون البصري لإحالتها إلى الظهور، وأعني بالجملة الفراغية: الكلمة التي تؤدي وظائفها بعدة معانٍ، وهي تارةً تُقْرَأ بألفاظ تختلف عن لفظها الطبيعي، وكذلك تناثر تلك الكلمات على شكل حروف، فكل حرف يساوي لدينا لفظةً، وجمع تلك الألفاظ (الكلمة الواحدة) تساوي لدينا جملةً (أطلقت عليها بالجملة الفراغية).

هذه الامتدادت القصدية والتي عادةً تظهر لدينا بشكلها الشاقولي، تحمل معها المعاني والفراغات وكذلك النقاط والفوارز خارج الواو العاطفة، فالشطر الواحد يعطف على الشطر الثاني، وكذلك الشطر الأخير يعطف على الشطر الذي يليه، والذي يلي الشطر الأخير عادةً، أما الفراغ أو نقطة نهائية، أو استيعاب النص الشعري المفتوح والذي ينتظر الغائب، والشاعر أدرى بتلك الرسومات الهندسية والتي تجذب المتلقي، ويشاركه بتلك الرحلة من خلال المتعة بالقراءة.

كلما امتدت الكلمات على الصفحة تقلص الفراغ، كأن الشطور الشعرية تلتهم بياض الصفحة، وتحاصر سوادها، وتنقية تلك الشطور من أعمال الشاعر للقضاء على الرؤية التقليدية والتي عادةً يعرف المتلقي نهاية القصيدة أو بداية القصيدة، وهذا يعني امتداد الكلمات ليس فعلًا بريئًا أو عملًا محايدًا ما بين شطور القصيدة الحديثة (ولو تابعنا قصيدةً من بحر واحد لركزنا على عنصر التدوير من خلال هذه الانتقالات القصدية).

ولكن، ومن خلال هذه الرسومات المعتمدة من الممكن جدًّا أن يكون عنصر التدوير في قصيدة النثر، طالما هو الاعتماد على المتحرك الساكن، وتكملة التفعيلة في الشطر الذي يليه، وما تتبعه من فراغات وحروف موزعة بشكلها المتموسق خارج البحور الخليلية.

فالبياض له علاقة مع السواد بامتداد المفردات وتوزيع حروفها، مما تشكل الصفحة لدينا جسدًا مرئيًّا من خلال البياض والسواد بوصفه إيقاعًا بصريًّا، وكذلك بوصفه وقفات تحمل ألفاظًا كاملةً ذات معان مستترة.

أثناء المحطات كلها

وأمام المهاجرين تحديدًا

سأبقى رافعًا يدي مثل أسير

حتى

ترفعين

إصبعك

عن

زناد

ال.

حقيبة

قصيدة إلياذة، ص١٥١، الأعمال الشعرية الثانية / سلمان داود محمد.

تناثرت المفردات كحبات المطر راقصةً، وكل مفردة تجيد رقصةً خاصةً بها (التنغيم المعتمد في المفردات المتناثرة)، مما أعطت تناغمًا خاصًّا فيما بينها، وهذه بحد ذاتها دلالة والشكل الهندسي الذي اعتمده الشاعر العراقي سلمان داود محمد من خلال رسمه للمفردات.

ثلاث جمل شعرية رسمها الشاعر كمستهل للقصيدة، مركبة على معان عديدة. فالمعنى الأول: **أثناء المحطات كلها،** له علاقة مع المعنى الثاني وكذلك له علاقة مع المعنى الثالث:

أثناء المحطات كلها = سأبقى رافعا يدي مثل أسير = وأمام المهاجرين تحديدًا

وجميع هذه المعاني لها علاقة مع المفردات التي نزلت علينا كحبات المطر، فلو جمعنا جميع المفردات بجملة واحدة، وتعدينا إلى معادلة جديدة فسوف نلاحظ:

أثناء المحطات كلها = وأنت ترفعين إصبعك عن زناد الـ حقيبة

وأمام المهاجرين تحديدا = ترفعين إصبعك عن زناد الـ حقيبة

سأبقى رافعًا يدي مثل أسير = حتى ترفعين إصبعك عن زناد الـ حقيبة

هذه العلاقات بين المعاني والتشكيلات اللغوية لها دلالاتها المرسومة، وقد اعتمد الشاعر بقصدية واضحة حول رسم معانيه بمفردات مناسبة. أما الفراغ الأبيض المتروك: **حتى ترفعين إصبعك عن زناد الـ حقيبة،** بين زناد الـ والحقيبة، فهو يهدف إلى دلالة مقصودة، وفي حالة إلغاء هذا البياض فسوف نقضي على قصدية الشاعر مع دلالته، وهي تعني توقف المتلقي بالتفاوت ما لبسه البياض دون تعكير، فإذا غيرنا مكانه، فسوف نعكر الدلالة التي أراد منها الشاعر إيصالها بكل أريحية.

هذه المعاني التي تخللت الجمل ما بين الحذف والإضافة البسيطة والتي غيرت بها فقط: حتى بانت في الجملة الأولى مما أعطت تناسبات شعرية ملائمة ما بين الجملة الأولى والجملة الأخيرة. وكانت الجملة الأخيرة امتدادًا للجملة الأولى، مما شكلت معان أخرى إضافية إلى جميع الجمل الشعرية، وهي مقاربات واضحة للمفردات الشعرية امتدت وقادت المتلقي إلى جمالية إضافية أثناء التحليل والقراءة مما تشكل بالنسبة للرؤية النقدية علاقة الذاكرة مع المتلقي، وعلاقة المخيلة مع الألفاظ المرسومة، مما تنساق إلى المتلقي والذي شكل لنا العنصر الآخر في القصيدة.

إن المفردة الشعرية شغلت مركز الألفة بين المفردات التي تراوحت بامتدادها التكميلي في القصيدة الحديثة تحت خيمة مركزية تكيف الخيال في سحب المفردات بشكل هندسي يعتمد المونتاج الذهني قبل رسم تلك الذائقة الشعرية على الورقة، وهذا شكل من أشكال الإحساس في الجمالية وتقصي الحدث الشعري بل ومتابعته ببصرية محدقة تحمل معها اللحظوية في كتابة وتجنيس العمل الشعري.

اللغة الشعرية وامتدادها في القصيدة الحديثة تعد حاجتها وحاجة الشاعر إليها من خلال تمسكها غير الظاهر، وبعد ظهورها مع التقنية الحديثة من الممكن جدًّا متابعتها وتشخيصها بشكلها الظاهر، وإلا أساس اللغة (الشعرية) هي لغة مضمرة غير ظاهرة للمتلقي، ومن خلال عمليات التنقيب، تظهر اللغة من خلال القصيدة الشعرية وتتمسك بالأساسيات التقنية كي تكون لغةً مخالفةً عن منظورها العادي.

فالشاعر صاحب الشأن الأول وعلاقته مع اللغة، وبعضهم أطلق عليها اللغة التوليدية، فالامتدادية تختلف عن التوليدية، فالأولى تتعدى على مغايرة معانيها بمعان شعرية غير مطروقة والثانية، تولد لنا الاشتقاقات اللغوية، وهذا لا يعني بأن الشاعر لا يتعدى على اللغة التوليدية ويشتق منها المفردات الأكثر تلائمًا في القصيدة الحديثة.

بكل تأكيد لا يطرق الشاعر اللغة ويجانسها إلا ويكون قد تأكد من مجانستها مع القصيدة الحديثة، وقد استقبلت القصيدة الحديثة الكثير من المعاني المضافة وأركانًا

جديدةً في القراءة والمتابعة، مما جعلت الفضاء أكثر اتساعًا للغة الشعرية، لذلك ومن الممكن جدًّا أن تأخذ اللغة الشعرية حيز الامتداد والتعدي على المعاني، وهي ليست حسابات رياضية كما جاء في نظرية المعرفة عند بعض الفلاسفة، وإنما هي حسابات تتكلم بشكلها المباشر مع الحواس التي يمتلكها الشاعر، فتفيض اللغة بشكلها القصدي.

فهناك موضوع الإبدال والاستبدال وملاحقة الدلالات المجردة، فتقنية الشاعر واشتغالاته يظهر تلك الدلالات، بل يمنحها الشرعية مع تقنية القصيدة الحديثة وأدواتها، بالإضافة إلى الدلالات المتواجدة في اللغة المعتمدة.

الرؤية الفضائية للقصيدة:

وهي زوايا المنظور المرسومة على الورقة ومداعبة الفضاء الورقي الأبيض، والرؤية الفضائية تشغل مكانةً في تخطي القديم والميول نحو الجديد في التقطيع القصدي قبل كل شيء، وقد تخطى الشاعر الحديث بواسطة هذه الرؤية عملية التقطيع المعتمد على التفعيلة والانتقال من بحر إلى آخر، بل اعتمد على الدلالة ووجوب إبعاثها للمتلقي كي تكون هاجسًا فعالًا بين مجموعة من الهواجس وكينونة المفردة الشعرية، بل ورسمها على هيئة حروف متناسقة والعمل على ألفاظ تناسب تلك الحروف والكلمات، والتي شكلت في القصيدة الحديثة خطوات جمالية ما بين خطوات العنصر الجمالي المتعددة.

فلسفة التأثيث الجمالي للكلمات من خلال الرؤية الفضائية تكون منظورة قبل أن تكون مقروءةً، وهي كلوحة تحمل ألوانها المناسبة لتوصيل قصدية الشاعر، فهي لا تختزل الجمال فقط وتبتعد عن التعبيرية وإلا أصبحت ذات منظر جذاب دون قراءة، بل تحمل معها من خلال الزوايا، تعبيراتها الضمنية والمستترة في القصيدة الحديثة.

(القصيدة لا تتقولب في فطانة ذهنية، ولا تتبرج في خلابة لفظية، وإنما تختزل في إيماء مضمر، وتختصر في إلماع خاطف، حالة أو حالات ومواقف ودلالات، وتكتفي بواسطة إضاءات مباغتة -ومفاجئة- بخلق «جو» يتأرجح على حافة الرؤية والرؤى؛ حيث يلتقي البصر والبصيرة فتخترق من بين توحدهما تخوم المحدود إلى

اللامحدود./ رجاء عيد - القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد - مجلة فصول ص١٧١ - العدد الثاني لسنة ١٩٩٦).

فلو دققنا أكثر في الرؤية الفضائية للنص الجديد من خلال توزيع المفردات وتناثرها، فسوف نلاحظ تقشف الشاعر باللغة، مما لا يحمل النص الشعري ويثقله بالرموز والعلامات، وإنما يكتفي بالمعاني من خلال مفردات مصطفة توزعت بشكلها الشاقولي المتناثر وكل مفردة احتلت زاويةً معينةً، وأشغلت تلك الزاوية برؤية جديدة بالرغم من تواصلها وعلاقاتها مع المفردات الأخرى. تشكل هذه الزاويا جزءً من المباغتة الشعرية والتي تعني لدينا عنصر الدهشة، وهي محملة وغير مفتوحة، وتحمل صورةً شعريةً تكتليةً واحدةً في جسد القصيدة كلها، أي تشكل الجسد المضاء دائمًا، وذلك من خلال المخادعة النصية للنص الشعري، وهنا يتجاوز ما وراء اللامألوف، ويعطينا نتائج خيالية أخرى كما في قصيدة الشاعر العراقي سلمان داود محمد الحديثة.

الرؤية الفضائية للقصيدة الحديثة يقودنا إلى نقطتين مهمتين: ماهية الأشياء، وواقعية الأشياء، فماهية الأشياء تذهب بنا إلى خارج المنظور الرؤيوي، ومن الممكن استحضارها من الوجود فهي عادةً خارج الوجود، ويسعى الشاعر إلى ماهية الأشياء لحضورها، واستبدالها بالوجود، لأنها غير مرئية أساسًا، ولو نفذنا ذلك من خلال الأحلام فسوف نصل إلى بعضها، ولو أمعنا النظر جيدًا من خلال المخيلة، فسوف يذهب خيالنا إلى ماهية الأشياء، وهي دائمًا غير محققة، عكس واقعية الأشياء، والتي تم تحقيقها، وهي ضمن نسيج الوجود، والشاعر دائمًا يذهب مع واقعية الأشياء لتنفيذ أحلامه الخيالية من خلالها لأنها الأكثر تقاربًا من ماهية الأشياء، وواقعية الأشياء، الواقعية التي حدثت، مما تشكل فضاءً إضافيًّا للقصيدة الحديثة.

الرؤية الفضائية مع ماهية الأشياء تزيد الفضاء اتساعًا، فما بين ماهية الأشياء وواقعها تكمن مسافة لابأس بها، والشاعر الحاذق ينظر إليها دائمًا بالأشياء المختفية، غير المكررة في الوجود الشعري، فيسعى إلى استخراجها، والاشتغال ضمن خطواتها، فيُكَوِّن لنا

فضاءً جديدًا، بالإضافة إلى الرؤية الفضائية للقصيدة، ومن خلال الفضاء الجديد يرتب ترتيباته الأكثر حداثةً من خلال حدث القصيدة الشعري.

الصورة الشعرية لها ماهية قبل تركيبها، وعندما ننظر إلى قوة الصورة الشعرية في القصيدة الحديثة سوف ننظر إلى ماهيتها، وهي عبارة عن استعارات ومفردات، بعضها شعرية وبعضها مفردات عادية، ولكن قوة الخيال لدى الشاعر عند التركيب تحول الصورة الشعرية من مواد أولية إلى صورة مركبة، وقد تمتد تلك الصورة الشعرية وتجمع الأجزاء؛ لتشكل لدينا كتلةً واحدةً ضمن جسد القصيدة. وكذلك اللغة التي ينقب عنها الشاعر، فلها ماهيتها قبل توظيفها، مما تشكل لنا فضاءً ذا رؤية، رؤية الشاعر مع ذلك الفضاء، وتماشيه بشكل معارفي، فيضيف إلى اللغة لغةً أخرى، هي اللغة الشعرية.

الأشياء الواقعية التي هي أمام البصرية تكونت من ماهيات، وبعد تكويناتها ظهرت وأصبحت واقعيةً، بل وفي بعض الأحيان نقول الأكثر واقعيةً، أي الأكثر قربًا من جوانب عديدة، منها جانب المخيلة، وجانب الذاكرة، وجانب الفلاش باك وكذلك الجانب التصويري للأشياء الواقعية. وتشكل الأشياء الواقعية مع زمن الحدوث، زمن حدوث الفعل، لذلك تتقارب من الشاعر ومعرفته الشعرية بتلك الأشياء وزمن وقوعها، إذن ترتبط الأشياء الماهية والأشياء الواقعية بالزمنية، فالأولى من الممكن تزمينها، إذا كانت خارج الزمن، والثانية وهي الواقعية، فلها زمنيتها في الواقع المحيط بالشاعر عادةً.

أيها ألـ .

ما زلنا نبحث في مزابل الوقت

عن كسرة من أمل. ولا أمل

سوى نحن و (ريختر) مخذول

نعمل طوال الدهر في أقاصي البطالة

ولا من زلزال هناك.

إذن.

تزلزل بالله عليك سيدي

تزلزل

تزلزل

تزلزل

تزلزل

حتى نؤمن أننا (أنت)

وحتى

نؤمن

أنك

الـ .

وطن .

من قصيدة أيها ألـ، ص٩١ – الأعمال الشعرية الثانية.

هنا مفهوم جديد للقصدية الشعرية، وهي المادة المطروحة أمام المتلقي هي مطروحة أمام العالم، فالشاعر غير انفرادي بطرحه الأممي للمادة التي جسدها من خلال رؤية فضائية، وأعطى مساحةً واسعةً في المعنى من خلال هذه الرؤية، فمقياس (ريختر) المخذول وكذلك تكرار الفعل (تزلزل) والمخاطبة بشكله الجماعي من مفردة (أننا)، كل هذه شكلت انفتاح المعنى نحو أبعد من المساحة الداخلية في العراق، بل خارج الحدود، واتكأ على مادة فكرية بدلًا من المادة الملموسة بواسطة البصرية، وهي رؤيوية بشكلها الشاقولي، والنازلة بشكلها المحكم والتي ختمها بمفردة (وطن)، وقد عزل ال التعريف، وامتدت المفردة لتشكل صورةً بحد ذاتها، تم تصويرها بممارسة عملية وليس تنظيرية وهي صورة الوطن ككل.

ما زلنا نبحث في مزابل الوقت/ عن كسرة من أمل. ولا أمل/ سوى نحن و(ريختر) مخذول/ نعمل طوال الدهر في أقاصي البطالة/ ولا من زلزال هناك.

وهنا الفضاء الأول الذي حضن هذه الجمل الشعرية والذي كان وسيلةً لعرض تلك المعاني، وليس بؤرةً مركزيةً لعرض تلك الأشياء الممكنة، وتكرار مفردة أمل والتأكيد على مفردة زلزال، مما شكلت لدينا قوة شاملة لتحريك النص الشعري وتوزيعه على الفضاء الحاضن لذلك النص الشعري، وقد اعتمد الشاعر على التكرار لتوضيح المسلك الإيقاعي أكثر، ويعتمد على جرس المفردة ونزولها مع تلك الأشياء لذلك رجع إلى الفعل (تزلزل) مما جعل خاصيةً تراكميةً تحمل الأجراس ونغماتها المكررة.

مفهوم الرؤية هنا لها علاقة مع الإدراك، إدراك الشاعر وما يرسمه من حسية أو حدس، والحسية صادمة لها رنينها الداخلية والخارجية، إذن؛ نحن أمام إثارة جديدة للمتلقي، وهذه الإثارة هي التي فتحت رؤيةً جديدةً في عملية الخلق، والفضاء الذي وفره الشاعر لقصيدته أو بالأحرى لقصائده المتكررة والمعتمدة على الابتكارات وطرح الجديد من ناحية الترميز أو من ناحية اعتماد العلامات في القصيدة الواحدة، كل ذلك كان هناك رؤية فضائية لامتداد الصورة الشعرية، وامتدادها شكلت رؤية ذاتية.

فالرؤية الذاتية لها علاقة ما بين المفردة ورؤية الشاعر، مما شكلت سلطةً بحد ذاتها على النصوص الشعرية، والسلطة تدهش القارئ أو المتلقي لأن سلطة الشاعر تختلف عن الحدث اليومي أو الحدث المعتاد في الشعرية وتتعارض عن خلفية قرائية وأشكال فنية أخرى.

الصورة الشعرية الامتدادية تعتمد على المباعدات والمقاربات وتُؤَلف على الغرابة الشعرية، ولا نستغرب من إيجاد الغيوم المكثفة وذلك لغسل فضاء الصورة (بواسطة الرمزية والغموض) فهي جمالية بحد ذاتها، والقصيدة التي تخرج عن الترميز تُعْتَبر من القصائد الباردة والجامدة ولا تتقبل فعالية الحراك الخيالي أولًا وحركة النص ثانيًا.

فالفضاء الكتابي يختلف عن الفضاء القرائي، وتحويل الفضاء الكتابي إلى قرائي من خلال شدة وعذوبة المفردات، وأما الفضاء الكتابي؛ والذي يتحلى بالبرود والذاكرة

الساخنة ما بين الفضاء الكتابي والقرائي، تكمن الوحدة الزمنية، وتكمن آلية الشاعر في كيفية الاشتغال على الاثنين، لذلك نرى بعض الشعراء يقرأون ولكن لا يكتبون، فهم أمام المرآة دائمًا، ولا تدفعهم إلى القراءة إلا تلك المرآة الخادعة، والشاعر الكتابي يجالس مكتبته؛ يحبو بهدوء ولا يهمه الفضاء القرائي، ويبقى الفضاء الكتاب هو من يتقبل التدوين، ومن الممكن جدًّا تحويله إلى فضاء قرائي، ولكن الفضاء القرائي من الصعوبة جدًّا تحويله إلى فضاء كتابي.

جمالية اللغة الامتدادية

تُعَد جمالية اللغة من أهم الوحدات في النص الشعري، وقراءة امتدادها لتشمل المسكوت عنه لغويًّا والمطروق وقراءة ما بين السطور وكذلك وقفات الشاعر والوقوف عند ظاهرية الذات الشاعرة والتي تُعَد من أهم التراكمات وما تحملها من لغة جياشة تنبئ على حث المتلقي على المتابعة والمؤازرة الشعرية.

اللغة الامتدادية وجماليتها في التعبيرية هذا يعني اعتصار الدلالات واللجوء نحو الانزياح التعبيري المفاجئ والذي يؤدي إلى عنصر الصدمة الشعرية بكهربائية اللغة المحمولة مما تزيد من الانزياح التعبيري للصورة الشعرية، بقدر ما هو الاعتماد على ديالكتيك اللغة الشعرية والتي تظهر مساماتها من خلال المنطق الفلسفي بمؤازرة الحدث الشعري، إذن سنبقى أمام ذاكرة فلسفية تحمل معها تفكير الشاعر وما يرسمه من فكر بواسطة اللغة.

تتفاوت درجات جماليات اللغة حسب وعي الشاعر من ناحية تنصيب وتعيين الجمل الشعرية، وهو الذي يمدها لكي تتعدى إلى الإدراك أولًا وإلى أماكن مقاربتها الفلسفية الشعرية وكذلك إلى فلسفة الاختلاف، واختلاف اللغة ما بين الفكر المحمول بواسطة الشعرية وما بين إيجاد المصطلحات المناسبة والدخول بواسطتها بلغة جياشة ترفع من شأن القصيدة الحديثة لتمتد إلى الذهنية مثلًا (ذهنية المتلقي أو القارئ)، فهذه الأنظمة التي يثيرها الشاعر بواسطة القصيدة الحديثة من الطبيعي لها فلسفتها اللغوية

الخاصة وكذلك لها امتداداتها من الخارج وإلى الداخل، أو من الداخل إلى الخارج حسب نوعية الخطاب الشعري وأدواته التي يشتغل عليها الشاعر وحسب وعيه المُعَمق الذي يعي أساليب المؤثرات الناضجة.

لو نزلنا مع اللغة وتراكيبها لحصلنا على لغة موجبة (+) بوضعها القائم، حيث التوظيف للغة مهما كانت الأسباب هي توظيفات موجبة، ولو ابتعدنا عنها وتقاربنا نحو الحسية الشخصية والتي -عادةً- تكون ذات انعكاسات مقعرة للعنصر الآخر لحصلنا على لغة سالبة (-)، وما بين اللغة الموجبة واللغة السالبة وتعبيرهما تكمن لغة الصمت للشاعر، والتي تحمل جماليتها أيضًا من ناحية تراكم المفردات وتوظيفها في اللغة الإيجابية، فمن طبيعة الشاعر السكوت وتسكين المسموعات والاشتغال على الذهنية في عملية الفرز الشعري كي يحصل على نتائج غير تقليدية.

لغة الصمت تشتغل على القطبين، القطب الموجب (+)، والقطب السالب (-)، وهنا تمثل امتدادًا واضحًا في توظيف اللغة الشعرية، والقطب الأول عليه تتشاكل الأصوات والعلامات في مستواها التعبيري، ممتدةً إلى فضاء النص الشعري صانعةً الدلالات، بينما القطب الثاني يحمل لنا الصور والعلائق الممتدة مع اللغة وتتمتع بالحيوية في التحليل وتوظيف الصور التعيينية بلغة تختص بلسان الشاعر، لصنع بما غير مطروح على المستويات والأساليب الأخرى. والصور التعيينية هي العلاقة التي تجمع بين الأشياء المحسوسة واللغة.

ولا نبتعد عن تودوروف الذي استخدم التعيين والتضمين بين نمطين من العلاقات تدخل فيهما دوال العلامات. علاقة الدلالة وعلاقة الترميز. نتواصل مع اللغة وتفاعلها الجمالي ما بين القطب الموجب والقطب السالب لكي نستطيع أن نتواصل بالشكل المرسوم وما نرغب من تشريحات حول القصيدة الحديثة وتمازجها بواسطة المفردات اللغوية.

دنياي بلا مأوى

والدهر كعادته تناسى التجاعيد على أنفاسي

بالأمس تعشى بما ادخرته قناديلي

من فراشات لـ (حديقة الأمة)

بينما الآن أرى الآخرين بلا آخرين

وأحلامي مغلولةً بالسعف.

فيا صباح الخير على الحدائق والهاونات

ويا صباح الخير على الطباشير ودرس الرياضة

ويا صباح الخير على قتيل يخالف حظر التجوال

ويا صباح الخير على الله أثناء المنائر والنواقيس

ويا صباح الخير على الناس والأذى

وهم يرفرفون بدمعتين

مثل الهابطين من أعلى التراب نحو التراب

ولا صباح الخير كثيرًا

على الحقائب

والحقائب

والحقائب

والمصابين (بمحض إرادتهم) بعلة الرحيل

فبشري مطفأة السكائر بهبات الشتات

وهذبي العاكفين على احتطاب الجلنار

بنار جلل.

من قصيدة أحبك بمقداري، ص١٠١، الأعمال الشعرية الثانية.

المنظور الخارجي للقصيدة يبدأ من العنوان وينتهي بآخر حرف يرسمه الشاعر بقصيدته المحكمة، ولكي نبقى قليلًا مع المنظور الخارجي، فقد تشكل العنونة جزءًا إضافيًّا لجسد القصيدة، فالمنظور هو غير جزئي، وإنما نراه كصورة واحدة اختارها الشاعر لتكوين واصطفاف مفرداته الشعرية، لذلك تشكل لدينا الألوان كلوحة زيتية خرجت من المختبر الذهني (القصيدة) إلى العالم الخارجي، لتصبح ملك الآخرين.

وما يهمنا في هذا الطرح هو المنظور الداخلي للقصيدة، وكيفية الاشتغال مع اللغة الامتدادية وتجنيسها بقطبيها الموجب (+) والسلبي (-). ولن نتخلى عن حالة الصمت التي يعلنها الشاعر من خلال القصيدة الحديثة، فالشاعر العراقي سلمان داود محمد اتخذ من ذاته الشاعرة لحظته التعيينية (وهي لحظته الوجودية مع المعنى الحقيقي للقصيدة). فإن الدخول مع الذات الشاعرة وهذه اللحظة الوجودية (إذا صح التعبير)، فإن الشاعر يعتمد على الكثير من التصاوير المترسبة في الذهنية، واللغة هي لغة الأنا، ولا يمكن للأنا أن تكون مترسبةً وتمثل الذات بشكلها الذاتي، وإنما تخرج من الذات لتمثل كل ماحول الشاعر، من خلال القطب الأول الموجب (+).

دنياي بلا مأوى <=========> وأحلامي مغلولة بالسعف. الصورة هنا محصورة بواسطة اللغة وهي محكمة تواصلية، فمدتها اللغة الشعرية إلى شطور تكميلية عديدة، أراد الشاعر من كل هذا أن يبني كوخًا جديدًا من مفردات اللغة التي تحمل الإيجابية -القطب الأول-. كلغة شعرية تمتد جماليتها؛ إما بالمعاني أو بواسطة المفردات المحمولة كرموز، والرمزية هي الأكثر شيوعًا للجمال لأنها تحمل أكثر من معنى أولًا، وثانيًا تتحلى بمغايرات لغوية، هذا بالإضافة إلى المجاز وزركشة الصور الشعرية وتبني الصور الحسية الأكثر حدةً في حالة توظيفها في القصيدة الحديثة.

مثلت الشطور المرسومة بالقصيدة الصور المنفردة الصغيرة والتي إذا جمعناها تؤدي إلى صورة لجسد القصيدة = المنظور الخارجي، وكذلك كل شطر يمثل حسيةً خاصةً بالشاعر: **فيا صباح الخير على الحدائق والهاونات/** ما بين الحدائق والهاونات

لغة النزهة ولغة النار، واللغة التي وظفها الشاعر هنا محمولة ما بين الناس في حديقة وفي الحرب، الحروب المتتالية، والحدائق المترسبة والتي لا يزورها الآخرون، فهي صورة حسية عكست ما يعيشه الفرد العراقي على مدار السنة، وكذلك لو نزلنا إلى الصورة الثانية في اللغة السلبية (-): **ويا صباح الخير على الطباشير ودرس الرياضة/ ويا صباح الخير على قتيل يخالف حظر التجوال.**

هذه الشطور الشعرية التي رسمها الشاعر العراقي سلمان داود محمد، تحمل حالة صمت واضحة، ففي زمن العرض الفعلي والإشهار بها ستؤدي بصاحبها إلى معاقبة واضحة، فهي شطور صمت غير معلنة، تتداولها المخيلة خارج الكتابة، وترسم كتابية عندما تتهيأ الظروف للإعلان عنها أمام الآخرين. وحالات الصمت الذهنية كثيرة، وهي تارةً تزورنا في الأحلام دون تحقيقها أو تدوينها وتارةً تزورنا في اليقظة ونجابهها بالسكوت وعدم الإعلان عنها، إن كانت من الباث أو من أطراف أخرى، وهي تتحلى بجمالية مفرداتها (الخطيرة أحيانًا) لأنها خارجة عن قانون الحكومة.

وهم يرفرفون بدمعتين/ مثل الهابطين من أعلى التراب نحو التراب/ ولا صباح الخير كثيرًا.

تعارض هذه الشطور المرسومة تناسبات المعنى العام، وتناسبات المعنى العام هي الصيغة النسبية هنا في إدراج المعاني، إذ الشاعر العراقي سلمان داود محمد ينهي تلك التمكينات للمعنى والتبشير بها بجملة (ولا صباح الخير كثيرًا)، فأراد أن يخط اعتراضه على تلك المناسبة المكررة للمعنى والتي دائمًا يسقط من خلالها العام والخاص، فالكل يقول مثلًا صباح الخير - المجرم، القائد، السياسي، البرلماني، الوزير والشاعر وابن المقهى والطبيب والمعالج والمحتال وبائع اليانصيب. **ولا صباح الخير = على الحقائب/ والحقائب/ والحقائب/ والمصابين (بمحض إرادتهم) بعلة الرحيل**، وعلة الرحيل تحتاج إلى تلك الحقائب، فالشاعر جعل من على الرحيل عنوانها: الحقائب، فهنا التناسب الذي أشغل القصيدة (ما بين الحسية الداخلية والأشياء الخارجية) وحركة النص الشعرية ومثوله أمام المتلقي.

فبشري مطفأة السكائر بهبات الشتات/ وهذبي العاكفين على احتطاب الجلنار/ بنار جلل.

إن وعيًا شعريًّا كالذي يتواجد في قصائد الشاعر سلمان ليس بالوعي الطبيعي، وإنما حفاوة خاصة بالزمنية ومدى إدراك المادة مع الزمن، فالمادة مع الزمن لا تتوافقان: فبشري مطفأة السكائر، ومفردة بشري، إذن المخاطب هي أنثى: الغائبة عن القصيدة، والحضور هو هيئتها في حالة المخاطبة، والأشياء: مطفأة السكائر، والشتات التي علامة التبشير، لو نقيس المادة والزمن فهنا غابت الزمنية وحضرت المادة وحضر الباث وحضر المرسل إليه، هذه الاشارات والترميز تعني الكثير وتواجدهما في قصيدة، فالرمزية فاتحة للزمنية ولكن بالشكل الرؤيوي للشاعر أي خارج السلطة والتسلط. هذه معايشة الآخر في الذات دون التزام، والشاعر قد وضح هذه المعايشة من خلال ثلاثة شطور الأخيرة.

أن تكون للشاعر قوة ملاحظة، وهذه تتكون من الشعرية وتجربة الشاعر الداخلية، فالقراءة وحدها لا تكفي، بل هناك الدروس المهمة، والتي تتوزع على اللغة -أنواع اللغة- منها الشعرية ومعرفة اللغة العادية، ومنها اللغة الفلسفية، والتمييز بينها وبين اللغة الشعرية، ومنها لغة الدهشة والعجائبية واللغة المغناطيسية والتي تعلن امتدادها علنًا دون المكوث إلى لغة داخلية وتحليل ذلك.

فاللغة الممغنطة لها فعاليتها، فهي تصطاد الأشياء بشكل عجائبي، وتحويلها إلى لقطات فلاشية عجائبية، وتربط الجزيئات مع بعضها، وهذه اللغة يتطلب الدراية الكافية والدخول معها إلى حواس المتلقي، وغزو ما أمكن غزوه بواسطتها.

فالخزان المعرفي المتواصل هو الذي يشكل الدراية الشعرية التواصلية، وبواسطته يتكون غزو الأشياء والمحسوسات، فهو خزان معرفي إدراكي، والشاعر بواسطته يفطن عند اليقظة ويحس بما يقدمه عادةً.

جمالية التصوير البصري التباعدي

التصوير البصري يتعدى إلى الصور الشعرية، وهي الحالة الخام بمختبرها، فبواسطة هذه التصاوير التباعدية تتم اللقطات الفلاشية الخالية من الأخطاء، بل وتعتمد على التأثير البصري عند التقاطها، فالبصرية تنجذب نحو التصاوير المؤثرة، إن كانت سلبيةً أو إيجابيةً، وهي الصورة الشعرية الخام، والصورة الحسية السريعة قبل التوظيف.

ينحني الشاعر أمام جملة من العلاقات والانحناءات التي يؤطرها برؤيته الخاصة خارج رؤية الآخر، وتكون هذه الرؤية التصويرية مشروطةً بالموقع (المكانية) التي تحتلها البصرية، وهي كل ما حول الشاعر من أشياء منظورة، وكذلك الأشياء غير المنظورة والتي يجلبها ببصرية المخيلة. هذه الجمالية تقودنا إلى الأشياء التي تنقلها البصرية بشكلها السريع وهنا يتكون الفائض المعرفي بالجمالية، مما تزداد جمالًا وجمالًا، والشاعر أحد الأدوات الجمالية والتي ينظر إلى حالته بشكلها الجميل عبر مرآته الثابتة. وكذلك عبر لغته الشعرية وفيض توظيفها.

ولكن كل شيء له لغته الفيضية، وله قيمته من اللغة والجمالية، وليس كل الأشياء المصورة تملك نفس اللغة التي يعتمدها الشاعر، وهنا نحصل على لغة الاختلاف في نقل الأشياء من خلال الفيض اللغوي لتلك الأشياء. كل صورة تنتظر الأخرى، والصورة التي تحمل المؤثرات الحادة هي الأكثر فيضًا من باقي الصور مما تعطينا دلالات في التخيل والتخييل، وتشغيل المخيلة نحو هذا المسلك، لذلك تختفي الصور الضعيفة ويتم البحث مجددًا عن صور مثيرة أكثر.

هذه المسالك اللحظوية عند الشاعر تبرهن على احتلال مكانية تجربة الشاعر الشعرية وكذلك ماهيته في فن إدارة القصيدة، والماهية هي مخيلة الشاعر الأساسية والتي تعتمد التجربة وكذلك العمق الثقافي لدى الشاعر، والتجربة الشعرية غير كافية إذا كان الشاعر يبتعد عن المتابعة والقراءات اليومية.

عند تواجد المادة خارج المنظومة البصرية وحتى وهي بالخفاء تعمل هذه المنظومة بالتنقيب عنها، لذلك فالتعبير لا يأتي من العدم أبدًا، وإنما هناك منظومة بصرية وهناك

منظومة فكرية وكذلك منظومة ذهنية، تشتغل هذه الأنظمة عادةً لإيجاد ما هو استثنائي وغير مكرر، وهذا ما يتوجه إليه الشاعر المحدث نحو الإبداع لإيجاد الجديد الجديد، وإن ما يميز العمل الإبداعي هو القدرة على إدراك النظام الإبداعي والذي يولد الأشياء، فهو رؤية وإدراك مع علاقات جديدة وكذلك فهو رؤيوية نحو اللجوء خارج التسلط الطبيعي والميكانيكي وكذلك التسلط الفردي لمنح الذهنية الحرية الأوسع في التنقيب مع البصرية وإيجاد الأشياء الخارجية والداخلية ضمن المنظورين الخارجي والداخلي.

(صولة)

أتقمص أعشاشك

فيعتقلني بوليس الغابة

متلبسًا

بال.

زقزقزات.

ص ١٨١، الأعمال الشعرية الثانية – سلمان داود محمد.

تمتد القصيدة بأبعادها التصويرية وتتقارب من منظور الشاعر الداخلي، وهنا إحدى النماذج الدالة والتي منحها التقارب، الشاعر العراقي سلمان داود محمد، وهي ككتلة واحدة، صورة شعرية حملت معها التعابير الجمالية وبعدها الأوحد: البوليس + الغابة = ال. زقزقزات، وهنا إشارة واحدة لكلمة متوزعة على شطرين تفصلهما النقاط الاسترسالية لتبيان استقلالية اللفظة عند النطق بها، ولكن من الناحية الداخلية؛ فقد كونت مزيجًا فعالًا لمفردة الزقزقات كما هو بان في قصيدة صولة».

ترتبط حالة التصوير التباعدي بالأمكنة التي ينقب من خلالها الشاعر، فالغابة موجودة ولكن لا يراها، فمثلًا في العراق لا توجد غابات بالمعنى الحقيقي للغابة كما هو في أمريكا اللاتينية أو إفريقيا، ولكن الصورة الذهنية تسافر بعيدًا وتلتقط تلك المشاهد

التي تحتويها الغابة، وكذلك ضرورة توفير الزمن وما يصبو إليه الشاعر، وربط هذه العلاقات مع الصورة الملتقطة وتوظيفها بالشكل الذي وما تحمله رؤيته الذاتية حول الحدث الشعري. لذا نحن هنا أمام تعبيرات لمظاهر الفراغات المتواجدة وما هو حول الشاعر، فمظهر القيمة يمثل معنى التعبير، ولكن لا يكتسب شكله الثابت وإنما بشكله المتحرك ليكتسب ثباتًا نسبيًّا وفق العرف المرتبط بالزمكانية.

(تبدع المقولات الجمالية التي ينمو عبرها شكل الإنسان الداخلي «والإنسان الخارجي» وبفضل هذا المنظور فقط أستطيع الحصول على مقاربة قيمية للكل الزمني المنجز سلفًا/ ص١١٩ - جمالية الإبداع اللفظي، ميخائيل باختين، ترجمة وتقديم: شكير نصر الدين).

الإنسان الزمني هو مرصد الشاعر الذي يعايشه، ويكون لدينا الآخر، وهو لا يحتل مساحةً كبيرةً في القصيدة وإنما يكون الدافع نحو إيجاد الحدث الشعري وتمثيله. القيمة الجمالية تتكون لدى الشاعر من خلال بصريته الناطقة نحو الأشياء واستقطابها بقطبين، الإيجابي والسلبي.

(١٨)

أتسلل مثل لص،

و.

بسرية تامة

أمشط روحي أمام مرآتك

فتتساقط الصحراء من خصلات غاباتي

ويشتعل

الرأس

غيمًا

ص١٤٢، من قصيدة طرود في الولع - الأعمال الشعرية الثانية.

إن شيفرة النص الذي هو كمثال يدخل الذهنية بكل أريحية، فمن ناحية تأسيسه كموجة من الماء صنعت الجمالية ورحلت، باعتبار الفعل هو فعل ذهني تحول إلى كلام، فمعيار الصورة صورة ذهنية تقاربت إليه من خلال تقريب البصرية مما زرعت بعض المفردات في مختبره، والشاعر أدرى بهذا العمل وليس غيره، لو ننزل إلى مفردة الحرف الواحد وليس الكلمة فسوف نمسك اصطفافه التنغيمي والتي بعث المعاني على شكل كلمات: تسلل. فعل، ولكن أضاف الشاعر حرف الألف مما جعله مفتوحًا: أتسلل، وقد انفتحت المفردة حول ذاتها وامتدت إلى مفردات أخرى، ليرسم فيما بعد لفظةً مدهشةً أخرى وهي حرف الواو، والذي احتل شطرًا بكامله، وكذلك لفظة بحد ذاتها.

أما المعيار النقدي الآخر الذي من الممكن الوقوف عنده، هو نقل التصاوير، والتي لا يمكن أن تكون موازيةً مع الطبيعة المنقولة تحت خيمة النقل الأمين، معظم التصاوير ينقلها الشاعر من خلال المؤثرات القائمة، وتُعْتَبر نقل التصاوير على حالتها الانطباعية الفوتوغرافية بأننا أمام فيلم أو مشهد سينمائي حي أو منقول مع بعض الرتوش والإضافات الفنية، فالتصوير التعبيري يعيد تلك المشاهد الخام وفقًا للمحسوسات العالية التي هي ملك الشاعر، وكذلك لارتباطه الشعوري والنفسي وعلاقته بالمكان، وفي نفس الوقت أن الشاعر غير ملزم بتحديد موضوعية المكان، ويكفي انتماءه إلى تلك الأمكنة التي ألف نتاجاته الشعرية منها.

إن الصور المنقولة تعتمد عناصرها من أجزاء الأمكنة المنقولة، ولكنها تعيد صياغة هذه الأجزاء عبر تداخلات شعرية وملمسها المبان في الشعرية، مما تعطينا واقع نفسي جديد، وكذلك نظرة أخرى غير الرؤية التي تم توظيفها. فالنظام الداخلي للنص، مهمته توظيف كل تلك العلاقات الخارجية والداخلية، كما رسمنا إحدى المشاهد الشعرية للشاعر العراقي سلمان داود محمد.

البعد الامتدادي الرمزي

البعد الامتدادي للرمزية في القصيدة الحديثة هو تفاعلاتها مع الجملة الشعرية، وهذا يعني ليس بالضرورة الاعتماد على رموز مفردة في القصيدة الحديثة ويمكننا

الاعتماد على رؤية جديدة وتوظيف الصورة الشعرية كاملة كرمز تحمل معها عدة معان جديدة خارج المعاني المعجمية المتعارف عليها، والبعد المختلف في اللغة هو أحد الأبعاد في الرمزية والذي يعتمد على اختلافات اللغة الشعرية عن معانيها الحقيقية عند تركيب الجملة أو عند توظيف المفردات في جملة أو لوحة شعرية كاملة.

تجري الرمزية خلف واقع التعبيرية في التوظيف الشعري، وفي نفس الوقت تشتغل على معان اضافية غير معانيها المباشرة، والجملة التي تحمل الرمزية عادة تكون مركبة من عدة مفردات، وليس بالضرورة هذه المفردات تنزاح عن لغتها، طالما الجملة الشعرية ككتلة واحدة وكذلك الصورة الشعرية ككتلة واحدة قد انزاحت عن المعنى العام ككل؛ وهناك صلة بين الذات والأشياء، وتعد هذه الصلة اظافة إلى المعاني الرمزية في القصيدة، حيث تتولد مشاعر جديدة مع الإثارة النفسية خارج التسميات والشعارات التي يرفعها البعض، فيكمن الهدوء والطمأنينة وتتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية (المكبوتة) والتي تحتاج إلى حركة واضحة للظهور.

إن الاقتراب من بعض الكلمات الدارجة في الرمزية هواستنباط لما وراء الحس من المحسوس، وقد وظف الكثير من الشعراء تلك المفردات وذلك لتقريب اللغة الشعرية للمتلقي ورسم بعض المؤثرات الخالدة والتي تعني الكثير من خلال التزاوج اللغوي، وتزاوج الحسية مع الرمزية التي يعتمدها الشاعر، فالصور الإيحائية في الرمزية متواجدة، وهي تعتمد بعض المفردات قد تكون خارجةً عن معانيها الأصلية، وتشبعت بمعان جديدة، فتوظيف الصفات مثلًا تُعَد من الأشياء المهمة المضافة إلى الرمزية، مما تبعث الجملة بشعاع من الجمالية تحت تأطير الرمزية ومفرداتها العديدة.

تبتعد الرمزية عن المباشرة ولها منافذها وأركانها التعبيرية في البعد التعبيري للرمزية، لذلك فهي المد الأول للموجة التي تلبس ثياب الرمزية، وتمر هذه الموجة بعدة معان جميلة (إن كانت حزينةً وإن كانت خارج الحزن) فالمهم في طرحنا كيفية امتداد الرمزية في القصيدة الحديثة والتي تتعالى من خلال الجملة، وكذلك تحمل الكثير من

القضايا في الشعرية، وتتحلى بالكثير من التأويلات، وهذه الاشتغالات يتطلب الدقة، وقوة الملاحظة وتوظيف العمل الرمزي وألا تسقط القصيدة بالتشويش، والتأثير على تشويش ذهنية المتلقي عن استقبالها.

فالرمزية وتوظيفها بالشكل الحديث تختلف كل الاختلاف عن الوظائف القديمة، ونقل المفردات غير المستخدمة، هنا تكمن الصعوبة، وإلا المفردات متواجدة، ومعظمها مستهلك، وقد أشبعها أصحابها بالتوظيف والاستخدامات العديدة، وهنا يكون للمنظور الذاتي ذات حكمة رمزية لكي يكون لنا مشاهد شعرية لم تمر علينا:

تطريز

أنوثتك أعمال شغب

وجنوني بك خراطيم مياه

على حقل من القطن نخوض القيامة.

قيامتنا معًا

حين تهيئين غمدك المطرز بعشب ندي

لسيفي الغريق في موج نيرانك.

ما أقدسك،

إنها طقوسنا الراسخة سرًّا

في فتاوى الأولين،

فصلي إذن على غلياني بك

وأنا

أسلم

على فورانك

بي.

أحبك

ص٢٨٢، الأعمال الشعرية الثانية - سلمان داود محمد.

الذات هي التي تحرك الرمزية الاندماجية في الصور التي تعتمد الايحاء الرمزي، ولو تطرقنا إلى الذات فهي لم تكن عاريةً خارج الخيال للدخول إلى الرمزية، إذن الخيال يتحرك ضمن الذات الشاعرة لإيجاد الأماكن الأكثر استيعابًا في القصيدة الحديثة، ولم يكسر الشاعر المعاني على حساب الرمزية؛ بل يسعى إلى إيجاد المعاني الجديدة ويدجن تلك الاندماجية في استيطانها الجديد مع القصيدة المعاصرة، نحن مع كم وفير من الرموز والمعركة تبدأ بين إيجاد المعاني المدغمة في أحيان كثيرة.

علاقة الشاعر بالأشياء تغدو علاقته مع الكل ما هو داخلي من الوهلة الأولى وهو ينقلنا من مكان إلى آخر، وهذه الانتقالات هي انتقالات رؤيوية حيث حساباته تتجلى نحو تلك الأشياء المرموز إليها، فمفردة (تطريز) مثلًا، تملك عدة تأويلات، والشاعر العراقي يقودنا من خلال هذه المفردة إلى نوايا داخلية، وما هو داخل المخيلة لكي يزرع إلينا تطريزاته الحياتية، تطريزات رآها للوهلة الأولى، وزرعها كمفردة تحمل نواياها في المعاني، غير المعنى المعجمي التي تتحلى بها المفردة.

على حقل من القطن نخوض القيامة = قيامتنا معًا/ أنوثتك وجنوني

هذه العلاقة المرسومة ما بين النحن والأنا، متمثلة بحالة رمزية اندمجاية، وامتدت الرمزية على جسد القصيدة كلوحة تعوم على سطح بحيرة، فقد اعتدت جملة: على حقل من القطن نخوض القيامة/ بنقاطها الاسترسالية على المفردات التي تعنيها، في بداية القصيدة وكذلك المفردات التي تواصلت معها ما بعد الجملة الشعرية، واحتوت الصورة الشعرية كجزء من جسد القصيدة دون أن تتخلى عن الأجزاء الأخرى، مما زودتنا بمضامين ومعان أضافية في القصيدة الحديثة.

شكلت الصورة لدينا كتلةً واحدةً ضمن منظورها الشعري وهي التي عرفتنا على ماهية المعنى دون تجزئة، وهذه الحالة هي وسيلة لمعرفة الأشياء المنقولة من الخارج إلى الداخل.

لو نلاحظ سرد القصيدة لبست ثياب الطبيعة الرمزية والإيحائية من خلال الحركة التي أوجدت القيم: حين تهيئين غمدك المطرز بعشب ندي/ وقد اختار لمد الجملة بشكلها

التعبيري بجملة شعرية أخرى: لسيفي الغريق في موج نيرانك./ من خلال هذا الامتداد حصلنا على معان عديدة وظفها الشاعر من خلال تراكمات المفردات الشعرية التي تحمل الرموز أو التي أدت إلى الرمزية من خلال الصورة كجزء من الجسد المرسوم أمامنا.

تنحدر القصيدة نحو الرمزية بين اللغة المفكرة واللغة الوصفية، بين نقل الواقع وبين الخيال الذي يوظف ذلك الواقع مع الصورتين الشعرية والحسية، وفي الحالتين تنزاح اللغة بإيجاد البدائل الرمزية لاعتناقها بشكلها الجمالي، وليس هناك قانون يشكل لدينا تلك اللغة ومسلكها بالرمزية، وإنما نعتمد المحسوسات وتجربة المتلقي ورؤيته الفاحصة للرمزية والتشكيلات اللغوية، ومعظم اللغة الرمزية تعتمد اللغة المضادة زائدًا اللغة المغايرة والتي تبتعد عن المعنى المعجمي الأصلي للمفردة الشعرية، مما تشكل لدينا عدة تأويلات عند التوظيف:

(٣٤)

أغرس عدم الاكتراث في جمجمة التعاليم،

وأكافح بسموات إهمالي نسور المحاذير كافة،

تاركًا عن عمد

منازل روحي مشرعةً

لسطو ليلك المسلح بالأحلام

وأنام.

من قصيدة طرود الفقد، ص٢٩١ - الأعمال الشعرية الثانية.

ما بين شعرية الضد وشعرية المختلف تعوم الأنا تاركةً خلفها الرمزية في الجملة الشعرية الحديثة، فشعرية الضد تتحمل المصداقية ونقلها للأشياء من الفضاء الخارجي عبر المعرفة الذاتية وتسخيرها، فكلما ازدادت تلك المعرفية، كلما قلت جوانب الاستغراب للأشياء، وتكاثرت المؤثرات التي يطلقها الشاعر بكل أريحية، وهنا تبعث

إلى الذائقة الشعرية والتي لا يعرفها إلا الباث من خلال حسية خاصة يمتلكها مع امتلاكه للمعرفة الشعرية، وشعرية الاختلاف، تلك التي ترتبط بالذات وتمكينها من طرح الغرائب وشكلية اللغة المعتمدة، ولها ارتباطها الفعال مع شعرية الضد في القصيدة الواحدة.

ولكي يكون الشاعر تلك الاختلافات يعتمد الرمزية بمعان عديدة، فيتخذ منها مبدأ التجاوز الذاتي في طرح معرفته الشعرية، وغالبًا ما تكون شعرية الاختلاف قد لفت أو سحقت الماضي لأن الحضور الجديد في المبدأ التعبيري يعطينا بما هو خارج التأملات وإنما يعتمد الحدس، وخارج الإدراك الحسي، لذلك فالمختلف لا تراوده المخاتلات أو الابتعاد عن الآخرين، بل العكس يطرح اختلافاته بحضورهم مع مشهده الشعري وموكناته العديدة.

فإذا تفاعلت شعرية الضد مع المفردات التي أدخلها الشاعر إلى مختبره الخيالي يكون قد حصل على مضادات (من خلال المفردات الشعرية) لتكوين أو تهيئة حدسه المطروح، ومعظم شعر الحداثة يعتمد الإدراك الحسي وكذلك الحدس، وهكذا هي الشعرية التي تقودنا عبر بوابات واسعة من خلال القصيدة الحديثة ودرجات وعيها وكذلك مهام استطلاعاتها في الحياة القريبة والبعيدة.

أغرس عدم الإكتراث في جمجمة التعاليم،/ وأكافح بسموات إهمالي نسور المحاذير كافةً،/ لو راجعنا ذات الشاعر واعتماده على الأضداد لكنا قد صوبنا بابنا المفتوح نحوه من خلال طرحه بالضد والاختلاف والابتعاد عن تكرار الآخرين في الطرح الشعري، فالفعل أغرس، يقابله في الجملة الشعرية الثانية الفعل أكافح، فبين غرس اللامبالاة وبين كفاح الشاعر عبر سماوات واسعة من الإهمال يكمن التضاد في القصيدة، وكذلك ينجر خلف تلك الاختلافات التي يطرحها الشاعر من خلال الرمزية الواضحة في غرف المفردات الشعرية.

وهذا لا يكفي ويدعم تحليلنا بالشكل الذي نعتمده، وإنما هناك التشكيل الصوري والتي يعتمدها الشاعر كرمزية من خلال المنظور الخارجي، فالقطعة التي نقلتها عبارة

عن صورة شعرية حملت معها الأفعال وتفاعل مفرداتها ما بين ذاتية الشاعر وما بين الطقوس الخارجة عن ذهنيتها، لذلك اعتمد على صورة حسية ضمن صورة شعرية بانت لدينا كلوحة مع ألوانها، واختلفت تلك الألوان، وكل لون يحمل دلالات عديدة.

البعد السردي

ضمن الأبعاد التعبيرية في الشعرية البعد السردي المفتوح بوصفه مظهرًا تعبيريًّا، والذي يعني لنا الكثير من خلال انفتاح النص على صوره الشعرية وامتدادها وتعديها إلى صور شعرية أخرى تكون داعمةً لهذا البعد الذي ينتاب الشاعر في لحظاته الشعرية وهو ينتقل من حالة إلى أخرى ضمن التعبير الحسي والتعبير السردي؛ في حالة تجنيس النص ضمن البنى السردية المنقولة من القص إلى الشعرية.

فالأنواع الشعرية في وقتنا الراهن هي متابعة التطورات والأشكال التي طرأت على القصيدة الحديثة، وهذا لا يعني بأن البعد السردي غير متواجد في القصيدة القديمة (وإنما تواجد في قصيدة النثر فقط) فقد كتب الكثير من الشعراء بالبعد التعبيري السردي، ولكن لم تجر الدراسات وتجنيس تلك النصوص كما هو عليه الآن، وإنما كانت السردية مختصة بالجنس القصصي، وإلى الآن فالسردية تجانس الجنس القصصي وكذلك تجانس الشكل التعبيري للشعرية، وهناك أمثلة عديدة وتطور هذا الجنس ضمن الشعرية.

لا تبتعد السردية عن الايحاءات الرمزية والتي يعتمدها الشاعر في نقله للحدث السردي، وليس من شروط الشعر السردي أن يتبنى الأسلوب الحكائي وتطريزه في الشعرية، فالمفردات الحكائية التي ينقلها الشاعر هي في الحقيقة ليست مفردات تحمل معنى الحكاية وإنما هي مفردات تقترب بشكل لافت من الرموز الشعرية؛ فتأخذ هذه الرموز موقفًا ذاتيًّا، أي تشتغل الذات الشعرية وتحمل الأسلوبية السردية، أو موقفًا قيميًّا موضوعيًّا تتخفى هذه الرموز المباشرة بأحضان السردية.

وقد استند السرد على حالة الاستقراء الفني تارةً وعلى حالة الاستنطاق، وحالة الوصف الحكائي تارةً أخرى، معتمدًا على لغة تحمل شعريتها في توظيف تلك المهام

التي تنتهي في رؤية الشاعر وإبحاره في الرؤى الشعرية الخارجية، وتكون العناصر البنائية قد استجابت وتفاعلت لتشكل نصًّا يعتمد على أكثر من أسلوب لتناسب تسلسل الأحداث وفق التسلسل الزمني الصاعد أو تسلسل الأحداث في القصيدة الشعرية الحديثة.

إن إضافات الشاعر التي يعتمدها في القصيدة الواحدة لتقوية البناء الفني تشكل لديه التأزم الدرامي، وذلك لكي يبتعد عن التفاصيل التقريرية والجزئية والتي تقود القصيدة إلى رداءة النص الشعري وبنيات ركاكته:

لا تقولي (وداعًا)

أبدًا لا تقولي

فنصف استدارة منك (فقط)

وبتلويحة منديل

سيتلقى العالم

أنباء

موتي.

ص٣١٢ (١٨) من قصيدة طرود الفقد – الأعمال الشعرية الثانية – سلمان داود محمد.

هذه الاستدارة الفنية التي اعتمدها الشاعر بحوار من شخصية واحدة وهي شخصية (الأنا) الحاضرة، مع شخصية غائبة (المخاطبة) وهي ال (هي)، فقد اعتمد البناء الدرامي الممسرح في التعبيرية ونقلها بشكلها السردي مع تطعيم الجمل بمفردات رمزية لكي يضيف إلى تلك الدراما أدوات الشاعر الفنية.

الشاعر العراقي سلمان داود محمد يعي جيدًا وما نقله من محسوسات خارج الذهنية وقد اعتمد الذاكرة في استيطان القصيدة، وقد اعتمدت القصيدة على الضغط السردي مما جعل الحوار ذاتيًّا يحمل معه تفجير العلاقة بين (الأنا # وأنت) وخصوصًا أن الشاعر يبحث عن مصيره أمام العالم ليبحث عن الموت راسمًا قبل مفردة الموت

فاصلًا، كي لا يجهل المتلقي دلالة الفاصل بين الموت ودلالة القطعة الشعرية المنقولة من ذهنية مفكرة.

وقد اعتبر الشاعر مفردة الموت مخرجًا له من مأزق اللحظة التي رسمها، حيث اعتمد جمالية الصمت في سكون الطرف الثاني، وأجرى حواره الذاتي ما بين الذاكرة والمخاطب، وهنا ترك فراغًا واضحًا هو سكوت الطرف الثاني، ومن سكتة فراغية استطاع أن يتجاوب مع الموت كنهاية لا يحتمها، لكنه رسمها كي يتلقى العالم خبر الموت.

العلاقات المتواجدة هي علاقات كونية في داخل العالم، وهذا لا يعني أن يكون العراق مثلًا بعيدًا عن كمبوديا ولا مصر لا تحاور الأرجنتين، وكذلك الشاعر وعدم تواجده في سوريا مثلًا، فالذات مفتوحة من خلال هذه العلاقات الكونية، وكذلك القصيدة الشعرية تفتح ذراعيها لجميع الفنون المحققة والتي تفجر الأدوات الممنوحة إليها لرسمها بالشكل المحبب للشاعر، فالرؤيوية غير الرؤية، فإنها خارج التسلط، بينما الرؤية داخل السلطة الواحدة، فالبعد السردي لا يخرج عن تلك الرؤيوية ويعانق رؤية الشاعر، وكذلك ينام بأحضان الجمالية، فالعنصر الجمالي هو خير تقييم لما تحمله السردية من معان ومن وظائف لغوية يمتلكها الشاعر داخل المعرفة الشعرية.

سخية بالكرمات عصاها وبالاعفاء من درس الحساب جزافًا

لمن شاء من الكهنوتيين/ خبراء الدعاية/ بورصة الاختطاف/ والحبلاوات بقابيل قبيل التفاحة بآدم.

تلتذ بشرائح الشمس الفواحة بنكهة الغروب

وتغص بالأقمار عند ارتشاف أسى المهجورات،

الأحمر الراديكالي عتادها في ردع الموزائيك

وخادمها الأعمى يصحح الألوان في سورة (الكاليري)

مما تسبب في تزويج (سمية) الانبطاح من سم مجوقل

لتعم (السمسمسة) في حفل تكفين المدارس

بينما.

بمممممممممممممممممممم.!!!!

- ما هذا.؟!

+ لقد انتهى الفيلم

واتشحت بأشرطة (السبتايتل) مذيعات الأخبار

ثم.

بمممممممممممممم بال (آه الممدودة)

- ها.!!؟؟

+ طبعًا. لقد انشطرت فلول التعازي إلى اثنين:

- فيلق يكفر بالموسيقى

- وآخر يقسم بالعراق الشهيد.

ص٣٨، من قصيدة بلا (d)، الأعمال الشعرية الثانية.

التصوير المشهدي في القصيدة السردية لدى الشاعر العراقي سلمان داود محمد، اعتنق الذات التي سخرها تارةً للأنا وتارةً للآخر، وهي الذات الممكنة والتي الكثير من الشعراء يعتنقها ويجنسها في القصيدة الحديثة، وفي الحالتين اعتمد الشاعر على الذاتيتين فمنحهما السر الإبداعي في رحلته الشعرية، وفي جميع الأحوال نقلت مشهدًا آخر من السردية يختلف عن المثال الأول والذي كان ممسرحًا وشخصيته واحدة فقط مع شخصية غائبة، في المشهد الثاني، يستعرض الشاعر بعض ماهيات الذات في رحلته الشعرية، وقد كان النص متسقًا بعضه في إثر بعض، ليسرد لنا مع عنصر الجمال رؤيته الخاصة من خلال تجربته العميقة.

المتابعة المشهدية للقصيدة تختلف عن المتابعة الرؤيوية، فالمتابعة المشهدية تحتمل الإخراج والمونتاج وكذلك الوصف والسرد، كأننا أمام شاشة بالتقاطات ممسرحة أو بالتقاطات سينمائية تعتمد الإضاءة والمنقولات الخارجية والتركيز على لغة الصمت والحركات، بينما المتابعة المشهدية للقصيدة الحديثة تعتمد على الحوار الذاتي والحوار الظاهري مع الآخرين ونقل الأوصاف من الخارج، خارج الإضاءة وخارج لغة الصمت وكذلك يعتمد الشاعر على حركة الخيال بدلًا من حركة الأشخاص في الشاشة، فحواره خيالي مع لغة تخييلية يعتمدها في القصيدة الحديثة.

استطاع الشاعر إلى تفعيل التصوير من خلال مشهده الشعري، مما طرح عبر عواطفه وإمكانياته الذهنية التي خرقت الوقائع وأفقها لينتج مشاهد تصويرية في عالم القصيدة الشعرية.

بينما <======>/ العلاقة بين بينما وبين الشطور التي اعتمدها الشاعر قبل هذه المفردة، فبكل تأكيد جعل هذه المفردة مع دلالة استرسالية وهي النقاط المتراكمة ليبدأ حواره الذاتي بين الشخصيات التي رسمها، وهي تكملة للمشهد الشعري الذي بدأه في بداية قصيدته والتي اعتمدنا منها الجزء الأوفر، ولنقل الآن بداية: **سخية بالكرمات عصاها وبالإعفاء من درس الحساب جزافًا/** الشطر الأول بما نقلناه للقارئ.

إن المفاهيم الحكائية التي تعتمد السرد هي المعتمدة في وصف النص الشعري، وظهور المشهد القصدي للقصيدة الحديثة، فالقصدية التي يرسمها الشاعر ليست ذات صدفة، وإنما هناك عناصر يظهرها الشاعر واعتماده على توجيه الخطاب من الناحية الفنية ليقدم رؤيته السردية، فإما تصبح القصيدة ذات توجه جزئي للسرد وأما ينقل الباث إلينا السرد الحكائي أو القصصي بهيئته المتعارف عليه، وأكثر القصائد التي تعتمد التعبير السردي، يعتمدها الشاعر مع رمزيتها، أي تكون مجزوءة، فهناك خطاب واحد تختلف فيه درجة التوجه نحو السرد الخاص في القصيدة الحديثة.

المشهد الذي قدمه الشاعر العراقي سلمان داود محمد من خلال قصيدته التي نقلناها من أعماله الشعرية الكاملة بوجود نافذتين:

النافذة الأولى السرد الشعري الذي اعتمده من خلال القصيدة والتي احتوت على الكثير من المعاني الضمنية والمعاني الظاهرية، والنافذة الثانية التركيز على أدوات الحوار من خلال المفردات وإن كان الحوار منطلقًا من الذات، ولكن أوجد شخصياته التي حاورهم كغائبين، وفي نفس الوقت كانوا حاضرين من خلال الذهنية واللقطات الموجه نحوهم وعدسة الكاميرة التي اشتغل من خلالها: + **طبعًا. لقد انشطرت فلول التعازي إلى اثنين:/ - فيلق يكفر بالموسيقى/ - وآخر يقسم بالعراق الشهيد.**

فقد أوجد الشاعر هنا فيلقين: الأول يكفر بالفن ويداهمه، وقد رمز بمفردة الموسيقى والتي هي دلالة واضحة إلى مفردة الفن الغائبة، وأراد أن يشير من خلال الرمز إلى عنصر الفن ومدرستها التي هناك الملايين يعتنقون هذه المدرسة في عراق ما بين لوحتين، والفيلق الثاني يقسم بالعراق الشهيد، العراق برمته أصبح ضحية المافيات الكافرة بالفن والشعر والأدب بشكل عام.

(إن الشاعر يبدع المظهر المادي وشكل البطل الفضائي وعالمه بواسطة مادة بناء لفظية، فالشاعر ينظر لهذه الخارجية الفاقدة للمعنى من الداخل ومصيرها هو المعرفة الفعلية من الخارج، ويؤسسها على المستوى الجمالي ويجعلها دالةً جماليًّا/ ص١٠٦ - جمالية الإبداع اللفظي/ ميخائيل باختين، ترجمة وتقديم: شكير نصير الدين).

بالرغم من الطابع السردي الجزئي للقصيدة إلا أن الشاعر ترك أصواتا متعددة في القصيدة مع عنصر الدهشة المحمولة على اللغة الشعرية من خلال إغراءات اللغة والطاقة الإيحائية. لذلك كانت الصور الفجائية والتي تنقلت في الشطور الظاهرة كي تجذب المتلقي وتوفر له لذة القراءة والمتابعة من خلال القصيدة الشعرية الحديثة.

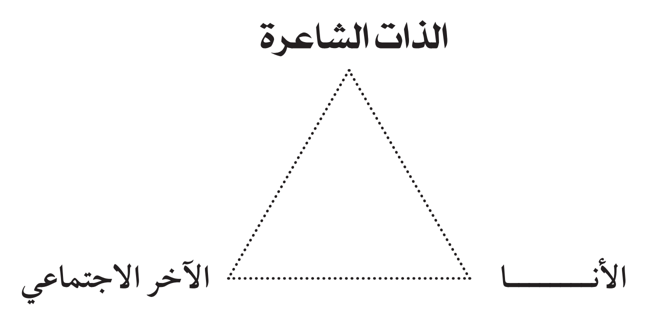
البعد التفاعلي بين الآخر والذات

صورة الآخر في المجتمع عادةً تكون متعددةً فمنها الآخر الاجتماعي والآخر الحكومي والآخر من الطبقة المعدمة والآخر الحاكم، أو المحتل، فهناك العديد من صورة الآخر في الشعرية، وخصوصًا في قصائد الشاعر العراقي سلمان داود محمد،

ولكن سوف نعتمد الآخر الاجتماعي الشمولي والذي نبع من المجتمع العراقي دون أن نحدد هويته الطبقية والفكرية في بحثنا هذا حول البعد التفاعلي بين الآخر والذات.

ولكي نبقى مع الموضوع فهناك ارتداد للآخر وهي الذات، والذات أيضًا هناك عدة ذوات فمنها الذات الفكرية والذات الاجتماعية والذات الشاعرة، وسنكتفي بالذات الشاعرة ليقابلها الآخر الاجتماعي ورحلتنا مع التصوير الذاتي وتصوير الآخر أمام الأبعاد التعبيرية في الشعرية - البعد التفاعلي بين الآخر والذات.

يبين لنا الجدول التالي البعد التفاعلي بين الآخر والذات :



تنفتح الذات الشاعرة وهي ذات جدلية مفتوحة حداثية، على ذات الشعر الحداثي، وهي ذات تركيب داخلي وكذلك تركيب خارجي، وتكون الأنا هي الممثلة العظمى للآخر، وعادةً يوظفها الشاعر بين الأنا والآخر في رحلته الشعرية بأحضان القصيدة الحديثة.

ندخل ما خلف الذاكرة والذات الشاعرة التي تتحول من الوعي إلى اللاوعي في الخيال الشعري وتخص البنيات العالقة التي تجمع اشتغالاتها حولها، وتنقلها إلى الشعرية.

خارج المكانية ولكن داخل الزمان. يؤطر الشاعر مؤسسته الشعرية من خلال اللاوعي، وهذا يعني أن هناك عدة زوايا للتأويل عندما يصل الشاعر إلى مرحلة اللاوعي، ومعظم القصائد الناجحة في دخولها الخيال غير المنظم، والخيال له حركته بين المفردات، وهكذا قد وصل الشاعر إلى مرحلة اللاوعي خارج التنظيم، ليصطحب معه عنصر الآخر الاجتماعي الذي يكن له مشاركته في الإغفاءة الشعرية،

وهو إضافة حية للاستمرارية الشعرية والخروج منها بنتائج تفاعلية بين الباث الذي يملك الذات وبين الآخر.

اعتمدت على أن نكون داخل الزمان وذلك لأن اللحظة باعتبارها عنصرًا زمانيًّا قبل كل شيء، وهي إحدى أدوات الخلق الشعري وعتبات النظرية التكوينية؛ لذلك فالكتابة المغايرة هي المعتمدة في اللحظة الشعرية التي تنتاب الشاعر عادةً، وهذا لا يعني أن الشاعر إذا كان يمتلك الذات الشاعرة أن ينتظر تلك اللحظة، بل يدخل إلى عالم اللاوعي حتى وأن تخلى عن ذاته المعتمدة في عملية الخلق.

أعتذر لأنثاي، ،

لنخلة مجروحة بنباح رصاص مشين

أعتذر لأولي الأمر، ، الضاحكين بلا سبب، ،

وللأصحاب المقهورين هنااااااااااااااااااك

أعتذر لغيمة حبلى بملح الدموع، ،

وللبياض السجين في المستشفيات، ،

أعتذر لي

لأني دخيل على حياتك أيتها المسرة.

فلا بابًا نؤيل في هذي البلاد

ولا

هم

يفرحون، ،،،

قصيدة إعلان، ص٧٣ - الأعمال الشعرية الثانية سلمان داود محمد.

إن الأحلام واقتحامها للضرورة الشعرية تتماشى مع الوعي الضروري، فالوعي للضرورة أن يدخل الشاعر إلى زوايا شعرية واعية (اللاوعي) وعندها يهندس أشخاصه الذين يوزعهم على كتاب أو على قصيدة، كما هو الآن أمام الجميع قصيدة «إعلان» والتي وزع الشاعر العراقي سلمان داود محمد من خلال القصيدة شخصياته (الآخرون/ الآخر) ومنهم استطاع أن يوزع الرؤى الشعرية: الأنثى/ ولي الأمر/ الأصحاب/ السجين/ الأنا وبابا نؤيل.

كلها شخصيات مقربة من الشاعر، وهو المؤمن أشد الايمان بمميزات هذه الشخصيات التي وزعها على القصيدة الواحدة، فالاعتذار شمل تقريبًا الجميع، وحتى الأنا التي رسمها، فربما أخطأ بشيء من الأشياء وهو ينقل إلى المتلقي تلك الشخصيات، وهذا إن لم يكن فقد كان جزءًا من حلم وهو يبحث ما بين الأحلام ووعي الضرورة التي طرحها ووزع ذلك الوعي ما بين الذات الحاضرة وما بين الشخصنة الغائبة والتي رسم تعاريفهم بالأسماء الشاعر العراقي سلمان داود محمد.

عندما نقل الشاعر شخوصه ضمن ذاتية حركية، إذن صاحبها الانفتاح على الذات، فالحركة تصاحب الانفتاح، والانفتاح تصاحب الذات، يعني أن هناك قاسمًا مشتركًا أعظم، وفي حالة تخليه عن الذات يبحث عن ذات أخرى أكثر علوًّا، وأكثر حركةً، وهكذا عندما يفتح الكاميرا الذاتية، نلاحظ الشاعر قد التقط بعض الأشياء أيضًا، وليس فقط الأشخاص من خلال كاميرا الذاكرة.

وهنا البصرية قد وظفها الشاعر نحو تلك الأشياء: نباح الرصاص/ الغيمة الحبلى/ المستشفيات والبلاد، البلاد كلها، إن كانت جزئيةً وإن كانت شموليةً، فمفردة البلاد بحد ذاتها تشمل كل ما تحضنه، وليس بالضرورة المعاينة الشفوية للبلاد، وإنما المعاينة الداخلية وفحص الأشياء، إما من خلال الذاكرة أو من خلال البصرية ونقل الوقائع الواقعية.

لقد ركز الشاعر من خلال هذه القصيدة على نقل النقد الشعري من خلال معاينته لتلك الأحداث السارية وهي جزء من كم كبير تشتغل الذاكرة عليها حتى وإن كان خارج

البلاد، ولكن ما يهمنا في الموضوع كله أن الشاعر لم يتنازل عن شخوصه وكذلك لم يتنازل عن ذاته التي وظفها مع وعي الضرورة الشعرية، فالمدرك هنا هي الحسية أو الشعورية أو التصوير الذهني والعقلي، ومن خلال حركة دائمة تدور في الذهنية يتكون وعي الضرورة الشعرية، وهي تختلف عن اللاوعي وتوظيف الأحلام، وكذلك تختلف عن اللحظة الشاردة أو الحلم في حالة اليقظة، وإنما هي ملازمة للشاعر على مدار الأيام من خلال إشباع الذاكرة شعريًّا وكذلك ثقافيًّا أو تخزين آلاف الأحداث الشعرية، وهنا يتحرك وعي الضرورة الشعرية عندما يحتاج الشاعر النطق واللجوء إلى قصيدة.

إذا رجعنا إلى نصوص هيجل وتحديدًا لكتابه «علم ظهور العقل» نجد أن هيجل قد حلل العلاقة بين الأنا والآخر منطلقًا من الوضع الأول للذات، والتي أطلقت عليها «الذات الواعية» وذلك لكونها الكينونة الفعلية، ولكونها امتلاكها الكيفيات أيضًا، وكذلك هي المنفذة للأفعال، وعندما يغادرها الشاعر يبحث عن ذات أعلى لتنفيذ الأفعال، ويجعلها المالكة الشرعية الأولى للكيفيات وأدواتها.

الشعرية تناسب تلك الذات وليس بإرادة الشاعر، وانما بإرادة مواقفه الحالمة أولًا، وسعيه نحو إيجاد الركن الأكثر فعاليةً ثانيًا، وهذا المرور لا يشعر به الشاعر، ولكن تنعكس على كتاباته التي يرسمها، فلو لاحظنا هناك الكثير ارتموا بأحضان القصيدة الركيكة، والتي لا تساوي شيئًا، وهناك الكثير قد مزق نتاجاته القديمة وبدأ يكتب من جديد، فهنا تكمن حالات التغيير للذات، والبحث عن الأحسن دائمًا، وكذلك البحث عن الاستقرار الكتابي، كأن نقول بصمة الشاعر، والتي تتحول إلى أسلوبية مخصخصة بهذا الشاعر أو ذاك.

إذا دخلنا أكثر وأكثر مع الذات فسوف نركز على الكثير من الذوات ومنها مثلًا الذات المثلثة؛ والتي عادةً تكون انفعاليةً، والذات الدائرة؛ والتي تعتمد حالات الفلاش باك والتذكير والتذكر، أي الرجوع إلى الزمن الجميل، أو البقاء مع الزمن الجميل الحالي، وكل أنواع الذوات لها افتتاحياتها في الشعرية ومؤثراتها وانفعالاتها نحو فن القصيدة

الحديثة. فالذات لها تباشير الكتابة، إن كانت قلبيةً أو بصوت عال، وإن كانت شفويةً أو مكتوبةً، والكتابة هي الذات الصامتة والتي يعتمدها معظم الشعراء والانسياق نحو توظيف ما يدور في الذاكرة بدون ضجيج وخارج التهريج.

البعد التصويري وكيان النص

البعد التصويري لكيان النص الشعري هو مقارباته اللغوية في التشكيل النصي، وتُعْتَبر اللغة إحدى الأدوات المهمة في التصوير والتقاط المؤثرات الشعرية. يتم التقاط المؤثرات بواسطة التصوير إما بشكلها المتباعد أو بشكلها المتقارب، وكلما كبرت الصورة بانت عيوبها، وكلما صغرت الصورة اختفت تلك العيوب، هذا من ناحية التصوير الفوتوغرافي، ولكي نعكس ذلك على الشعرية، فكلما صغرت الصورة الشعرية ازاددت لذتها وذائقتها المحمولة، وكلما كبرت ازداد مللها لتكون جناسًا شعريًّا تفصيليًّا يعجز المتلقي من ملاحقة الصورة التي تعتمد التفصيل الممل، ولكن هذا لا يعني الصورة المصغرة لا تعتمد الامتداد «البصري والذهني» في حالة الخلق الشعري، فمعظم الصور الشعرية تشكل أجزاءَ مهمةً من جسد القصيدة.

يعتبر كيان النص ضمن منهجية القصيدة الحديثة باعتبارها نصًّا لغويًّا داخليًّا، وذلك من خلال تشكيلات القصيدة ومقاربتها الخارجية، فالبناء الدقيق لا يترك الشوائب في النصوص الشعرية الناضجة، لذلك تستقل القصيدة بغرفة مخصخصة لوحدها وهي الداعية إلى التحولات العديدة في البناء والتركيب. القصيدة الحديثة تبني علاقاتها الشفافة من المحيط الخارجي دون الاستغناء عن المحيط الداخلي، فالمحيط الخارجي هي دعوة الأثر الشعري للكتابة والمحيط الداخلي دعوة الأثر الفني للمعاينة الدائمية.

فالوجه التعبيري للنص الشعري يزودنا بحالة ديمومة على اختراق المعاني، ويعتبر توصيلًا منهجيًّا من خلال وظائفه الديناميكية التي تعني الشعرية (**يبدو أن الربط بين التعبيروالتوصيل هو الأداة المنهجية التي تجعلنا نعتبر «فهم التعبيرات الشعرية»حينئذ مناط**

التصنيف الموضوعي للتوزيعات الأسلوبية، وهي تقوم بوظائفها الديناميكية في تكوين الدلالة الشعرية./ ص١٦ - أساليب الشعرية المعاصرة - د. صلاح فضل/ دار الآداب، بيروت).

يضع الكيان النصي تصويره خارج الزمن الموضوعي، ليقود ذلك إلى زمن تراكمي، فتأتي الصور الشعرية وامتدادتها داخل التراكم لتشكل إطارًا داخليًّا ما بين الماضي والمستقبل والامر، وهذا مبعث تصويري لكيان النص الذي يحافظ على لغته الشعرية ويتصاعد كلما تصاعدت اللغة من خلال المغايرات أو من خلال المفردات اللغوية التي تقتحم النص بدواخل اللغة غير المألوفة، وهنا يكون الإطار الحسي الذي يعتمده الشاعر فينتقل الشاعر من الإطار الحسي الواقعي إلى المشهد التجريدي غير المرئي.

هيأت الحزام جيدًا،

ورتبت الذخيرة على أحسن ما يرام.

تواريت عن المخبر السري بانسياب محترف،

وعن نقاط التفتيش

وعن ظلي الذي يرافقني كاللعنة أيضًا.

أسبح بأشياء ما،

وأرتل (بهمس) ما يخطر في البال.

سأفطر هذا اليوم مع الله،

وسأشرب الشاي مع الرسل،

من قصيدة وردة الإرهابي، ص١٢٧ - الأعمال الشعرية الثانية.

إذا كان النص الشعري بطبيعته الصامتة يحمل بين مفرداته العديد من المفردات إلا أن يكون من الداخل ذات حركة دائمة بواسطة تراكم الأفعال التي رسمها الشاعر العراقي سلمان داود محمد، والتي خلصت النص من الذاتية الممتلكة وفتحته إلى ذاتية الآخر بتركيبات غير محدودة، وهذا يعني أن الشاعر قد استطاع أن يفتح النص على

الآخر ليستقبل تراكمات أخرى قابلة للتأويل في حياة القصيدة الحديثة: هيأت/ رتبت وتواريت. كلها أفعال كان قد ابتدأ بها الشاعر كبداية للجملة التي بعث فيها روح الحركة المتوالية، مما جعلها غير ساكنة بل منطلقةً لذات أخرى، وهي جزء من كيان القصيدة والذي يحوي جسدها عبر الصور الشعرية الحادة. مالوردة؟

إنها وردة الإرهابي الذي تراكم منذ العنونة، مما نسب تلك التفاصيل إلى حالة الشاعر الذي حل محل الإرهابي، فالوردة مبعثها البهجة، والإرهابي مبعثه التفجير والنيران، وبدون اختلاط المفردات بل الاعتماد على تركيبها أعطت ضمن سميلوجيا العنونة إلى تحولات في المعنى:

(أشياء كثيرة يمكن تحويلها عن جهتها الأولية: الحذاء المخصص لحماية القدم، يمكن أن يصلح للضرب، والدين الذي هو مجموعة من قواعد المعاملة يمكن أن يتحول إلى «أفيون الشعب» تحتم علينا وجهة النظر السميولوجية العودة إلى الوظيفة الأساسية للغات: التأثير في الآخر. ليست التجليات اللسانية الأولى للرضيع محاولات للتعبير بل هي محاولات للتأثير في الوسط الإجتماعي/ ص٢٢ - السيميولوجيا والتواصل - إيريك بويسنس - ترجمة وتقديم: جواد بنيس).

يتوصل الشاعر فيما بعد مع الموت المؤكد، وقد أعطى ذلك بالرمز عبر الجمل التي اعتمدها في القصيدة: أسبح بأشياء ما،/ وأرتل (بهمس) ما يخطر في البال./ سأفطر هذا اليوم مع الله،/ وسأشرب الشاي مع الرسل،/ وهذه مواعيد الإرهابي وظنونه المحسنة التي توصل إليها ضمن مثاليته الغيبية والتي يعتقد بأنه يعلم بتلك الخطوات بعد الموت، ولكن لا تفوتنا حالة الحركة الداخلية التي اعتمدت التنغيم المتواصل مع كيان النص والبعد التصويري في الذهنية خارج الواقع.

هذا البعد اعتمد على حالة الإرهابي وهو في حالة حاضرة مع عملية الحزام الناسف. الشاعر استطاع أن يوظف تلك الحالات ويتوصل إلى رسالة ليبعثها بواسطة ذاته إلى الآخرين. الذات التي سخرها بالتجانس مع ذوات كثيرة تقف ووقفت نحو تغييرات

قصدية، إن كانت في الشعرية أو في القصيدة الحديثة كمفردة، تعوم ما بين القصائدية والشعرية، والذات حاضرة دائمًا وتناسب المنظور الذاتي ضمن الحركة الداخلية.

وسينقسم العالم عندئذ إلى فرقتين:

الأولى: ستكيل اللعنات لي.

والأخرى: ستبتسم في سرها.

والثالثة: غبية كالأغاني وآثمة.

ها أنذا أقترب من غايتي،

من جنة الهدف،

مني.

وبسرعة خاطفة

أفتح قميصي على مصراعيه

وأنفجر

أنفجر

من قصيدة وردة الإرهابي، ص١٢٧ - الأعمال الشعرية الثانية.

البعد التصويري للنص مع كيانه الممنهج، يقودنا إلى نظرية المعنى والتي تصبح المعاني بشؤون الواقع المتداول خارج غرفة الشاعر، وما يعرفه العامة من فواصل مهمة في الحياة اليومية والتي هي جزء من حياة المرء وديمومته المتواصلة، فنستطيع أن نقول ضمن نظرية المعنى بأن الإنسان مدين لآلامه وليس مدينًا لبهجته اليومية، وإن المرء حذر من تواجده خارج الغرفة، وكذلك حذر من تعاطيه مع الآخرين، مما أكدت عليها الشعرية (التي انتمت إلى الشاعر العراقي سلمان داود محمد) واستطاع أن يبعث روح البهجة ومهمة التغيير للآخرين.

وسينقسم العالم عندئذ إلى فرقتين:/ الأولى: ستكيل اللعنات لي./ والأخرى: ستبتسم في سرها./ والثالثة: غبية كالأغاني وآثمة./ استخدم الشاعر ثلاثة أفعال

مستقبلية مهمة في الشطور الشعرية والتي هي رأس الحربة وأدواته القتالية للآخرين (وليس مع الآخرين)، فقد أراد من هذه الأفعال الثلاثة الخروج من الجمود والصمت المنظم للآخرين وليس للنص، فالنص عرف التراكمات الفعلية وله حركته الخيالية وكيانه المستقل حتى مع العنونة التي رسمها (وردة الإرهابي).

لقد ترك فاصلًا بشكله الصامت ما بين اللوحتين، مما أدى هذا الفاصل الفرا « إلى نتائج جمالية في عنصر الصمت المتروك، ألا وهو الاقتراب من الانفجار ومن ثم «أنفجر» مما قد أدى مهمته الشعرية ونقل تلك الحالة العلنية والتي تدور ما بين المقاهي والناس وما بين الدوائر الحكومية ومؤسساتها العديدة، والأهم من ذلك حالات الانفجار في الأسواق والتي تؤدي إلى وفاة العديد من الناس البريئة دون استثناء، وردة الإرهابي = حالة الانفجار، هو الوصول إلى أعلى مرحلة له والخلاص النهائي من المفردات الشعرية أولًا ومن ديمومة الحياة ثانيًا، الانتهاء أو الخلاص من المفردات الشعرية فقد حددها الشاعر بنهايته، والحياة هي ملك الجميع دون استثناء، وخارج الخصخصة.

إن اللحظة التي تستيقظ الشهوانية الشعرية من خلالها هي ليست لحظة مرايا الكآبة، وإنما لحظة تكوينية مسبقة خرجت للتو تتمتع بما تحمل من مفردات ومعان، لذلك لو أقول: أنا أفضل البكاء، على التبرج بمرايا الكآبة، إذن للتصويرية مئذنتها القديمة وإن اختلفت الوسائل، الحديثة منها والقديمة، ولكن تبقى الذهنية هي تسييس مركز نحو تلك اللحظات المفروشة للأخذ والعطاء، وهي لحظات الشاعر عندما (لنقل في حالة البكاء الشعري)، أو في حالة المغنطة الشعرية، فبواسطتها يجذب السالب والموجب، والقطبين متنافرين عن المغنطة، لنرمز إلى الحزن بالقطب السالب = تكوين تصويري.

ولنرمز إلى القطب الموجب حالة الاسترخاء.

القطب الموجب = تكوين حسي.

من خلال القطبين تتحرك لحظة الجسد للقصيدة كي تجمع أجزائها المتنافرة، وهي حالة مغناطيسية خارج الشعور، فالشاعر مركزه تلك النقطة التي تزوده بالابتكارات والحيلولة عند المفردات المنهالة من الذاكرة.

التجربة الحواسية غير ثابتة، بينما الأشياء المنقولة بعضها ثابت وبعضها غير ثابت، وفي تغيير دائم، لذلك فالتشغيل الحسي يدور على مدار الساعات باشتغالاته لالتقاط الأشياء المؤثرة والتي يحولها الشاعر إلى مفردات (طبيعية) مع مغايرات لغوية لها عنفوانها في الحسية وفي التكوين التصويري المنقول (الأشياء).

أنفجر بزلزال يهز

الأرجاء والعالمين،

وأنا

أشهر

من

حزامي

وردة.

وأقول لك بهدوووء:

صباح الخير.

من قصيدة وردة الإرهابي، ص١٢٧ - الأعمال الشعرية الثانية.

أنفجر بزلزال: إذن هناك اهتزاز، اهتزاز المارة، الأرض والبنايات، وهناك اهتزاز السماء التي تحولت زرقتها إلى غيوم سوداء، ونزل المطر، كشظايا يقتحم الزجاج ويفرق تجمعاته، ويفرق الناس والمارة، وتهتز الاجساد وتتطاير إلى الأعلى: مطر/ شظايا/ شظايا ومطر.

أشهر من حزامي أنا/ وأنا من حزامي. أشهر/ أشهر أنا حزامي - صمت - وتسقط وردة.

لا تسقط الوردة من المخيلة، فهي دائمًا محفوظة بمزاياها العديدة، ولكن ربما تهتز فيسعفها الشاعر: إذن هناك مادة تتحرك نحو الإسعاف ونحو الاحتفاظ بوجود الوردة، وهي مادة الذاكرة، ولنقل الذاتية منها، فهي الوحيدة التي تتسلح بالمعاينات بواسطة البصرية. نحن نحس بملمس الأشياء، ونحس بالكلمات بواسطة التفكير بها، وحاسة الأصابع عمياء،

تحس بالأشياء خارج البصيرة، وحاسة النظر متفتحة، وهي التي تشكل المركز الأول للبصر والنظر حول الأشياء وتحديد أحجامها. وهكذا هي الشعرية تتخاتل ما بين حاسيتين، البصرية والتي تساعدها الفكرية والمخيلة والتي تحدد تلك البصرية عند النظر إليها كتابة.

كل الأشياء تمر بالتخييل المعلل، أي هناك أسبابها عند التحويل بواسطة الخيال، والنظر إليها عن بعد، وتحويل الأشياء بواسطة البصرية، هذا يعني هناك تخييل جامح، مع الاشتغالات بأدوات حاضرة وليست بغائبة لأن البصرية دائمًا في حضور تام، وكذلك التخييل الذي يعلل تلك التحولات وتجنيسها في القصيدة الحديثة.

الشاعر وإخراج الفكرة:

ليست الهزائم بفكرة، وإنما تطرأ الهزيمة بشكلها المفاجئ، الشاعر لا يعرف الهزيمة، ولكن المحارب، يلوح بالانتصارات حتى وإن خسر الفكرة، وخرج عن مميزاتها العنقودية، ففكرة الحزام الناسف، فكرة عنقودية، انتهت دلالتها بوردة، وابتسامة لتقول: صباح الخير.

هنا فكرة. استقراء دلالي، رموز متناثرة على أجزاء القصيدة، وكيان النص الشعري وخلاياه حافظت على العلاقات المتواجدة بين المفردات المتناثرة على شكل رموز، أو المجموعة بشطور موحدة، وهي قواعد عامة للإنتاج الإنساني. وهي بنية بنائية معروفة ومنطقية ذات معرفة للعنصر الجمالي التعبيري، وهي مجموعة دلائل مقصودة يجمعها الفكر بقصدية التعبير.

الشاعر أوجد فكرةً، ومنها أوجد تلك العلاقات الداخلية للفكرة، لإيصال محتوى الفكرة إلى المتلقي بشكلها الدلالي المحسوسة.

التفاعل الخيالي في القصيدة الحديثة

خيال الشاعر دائمًا تدعمه الأبعاد الخيالية في التخييل، ومن الأبعاد الخيالية جهة التخييل البصري وجهة التخييل الذهني -الأحلام عادةً- فالأحلام من الممكن جدًّا

تخييلها وتوظيفها في الشعرية، وكذلك البعد البصري في التخييل وآلام اليقظة، فالبصرية خير وسيلة للتخيل الشعري، وتعليل الخيال وتجنيسه في القصيدة الحديثة، والخيال عنصر من عناصر القصيدة الحديثة، يجانسها ويدخل حيثياتها، والشاعر المبدع هو الذي يملك البعد الخيالي الواسع والمتسع بترك مسافة لا بأس بها في ذهنيته الخيالية.

الشاعر من خلال نظريته الشعرية يمتلك القوة السحرية التركيبية وهي الخيال والرحلة والغوص بين حدائقه المتوزعة، فهناك الخيال الجزئي الذي يصيب الصورة الشعرية عادةً، وهناك الخيال الكلي الذي يلبس جسد القصيدة عامةً بلباس خيالي دون رجعة منه، والخيال عادةً يوفق بين المتشابه والمختلف، وينقل تلك الخلافات تحت سقف التخييل للشاعر، وكذلك بين المجرد والمحسوس لكي يضع تحت المجهر كل المفردات المرسومة، ويتماشى مع الفكرة والصورة الشعرية، كنقل الحكايا والسرد القصصي وكذلك نقل الأحلام والتي تتماشى مع الحكايا في رحلتها الخيالية.

يلملم الخيال بالربط بين الأشياء المختلفة كما يبدو بين بصائر الآخرين، فالتشكيلات اللغوية زائدًا الخيال الشاعري لدى الشاعر تقودنا إلى أزقة تختلف كل الاختلاف عن الأزقة التي تعودنا على مشاهدتها، فالمشهد الشعري يبعث إلى الفن والألوان، ودون تنازل عن اللوحة الشعرية والصورة الشعرية التي هي إحدى مؤسسات التخييل والخيال.

(الخيال هو الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم، وهم لا يؤلفونها من الهواء، إنما يؤلفونها من إحساسات سابقة لا حصر لها، تختزنها عقولهم وتظل كامنةً في مخيلتهم حتى يحين الوقت، فيؤلفوا منها الصورة التي يريدونها: صورة تصبح لهم لأنها من عملهم وخلقهم. والخيال عند الأدباء يقوم على شيئين: دعوة المسات والمدركات، ثم بناؤها من جديد./ ص١٦٧ - الخيال - في النقد الأدبي - الدكتور شوقي ضيف - دار المعارف).

وطالما هناك علاقة مع المدركات والمحسوسات فمن الطبيعي ما يهمنا في القصيدة الحديثة الوظيفة والمادة الأساسية المنقولة، والشاعر يملك من الحدسية القوية وكذلك قوة ملاحظة لا يملكها الغير، لذلك وصفوا الشعر بأنه سيد الفنون:

شخابيط على صنم

أو صباح بلون الكحل

أو ربما ظل منسي على رصيف

أو قصيدة في صالة الإنعاش

أو وطن هارب من قبضة العدالة

أو هكذا سينادونني العابرون

عندما تضيعين أول الخطى

على طائرة في آخرها يافطة تقول:

- اصطحبيه ولن تندمي

اختيارك الأفضل دومًا (رحيل).

قصيدة تنويه، ص١٨٧ - الأعمال الشعرية الثانية - سلمان داود محمد.

تذهب بنا بصرية الشاعر وقصيدته تنويه التي عكست واقعًا ملموسًا قد يشاهده زوار المتاحف عادةً أو التماثيل المتواجدة في الساحات والتي تمث الشعراء والأدباء والمفكرين عادةً، فقد استخدم البصرية الخيالية بشكلها التام وهو ما بين الملمس الواقعي وإغفاءته الشعرية، فقد ارتدت المعاني ما بين سطوته على المعنى الخيالي الأول وميوله نحو الوطن: شخابيط على صنم/ أو صباح بلون الكحل/ أو ربما ظل منسي على رصيف <=======> أو قصيدة في صالة الإنعاش ...

أو وطن هارب من قبضة العدالة - ارتداد المعاني ما بين الجمل الشعرية الأولى وما بين الجمل الجملتين الشعريتين الثانيتين، مما شكلت المنظومة لدى الشاعر تلك العلاقات المنقولة، بواسطة البصرية الناظرة للأشياء التي نقلتها، وبين الذهنية التي تمتلك التفكير وكيفية تسخيرها في الشعرية.

التنظيم الذي غزانا به الشاعر تراوح ما بين الذات المنتظمة وبين رؤيته للأشياء، فالحياة العاطفية عادةً هي مجموعة متنافرة، ولكن جمع تلك المتناثرات بواسطة الخيال أو بواسطة رؤية الشاعر لها علاقة بالزمن، فالزمنية تمر وغير ثابتة، مثلًا: الذكاء الذي يتحلى به الإنسان بإمكانه نقل المثيرات من لذة وألم، وتشكل هذه المثيرات بعض المحسوسات لدى الباث، ولكن القيمة دائمًا تبقى مع اللذة أو الألم، ونقل اللذة والألم إلى الشعرية من خلال الظروف الطبيعية التي يمر بها الإنسان، لذلك زمن وقوع الفعل له ارتداده عند المعاني في حالة نقل تلك الأحداث إلى الشعرية.

فقد كان اختيار الآخر وال (رحيل) اختيار معروض من قبل الباث، ولي حالة نقل كما هي اشتغالات الشطور الأولى، وهذا يعني أن هناك حوارًا ذاتيًّا ضمنيًّا لتكسير الشكل المتعارف عليه في القصيدة، والقصيدة الحديثة، كما ذكرنا سابقًا تواجدت لتكسير الأشكال القديمة، وقد جاءت بأشكال هندسية جديدة، مما أعطت نتائج أكثر حداثة من نواح عديدة، وقد كان الإدراك أحد أدوات القصيدة الحديثة في الاشتغال عليها من قبل الشاعر.

الشاعر العراقي سلمان داود محمد وهو يقودنا إلى تخييلاته المرسومة فقد وازن ما بين الأشياء وجمعها لنا بمشهد شعري واحد، كالمشهد الدرامي الممسرح ونحن نشاهد أمامنا الحوار الدائر ما بين الشخصيات.

عند المحسوسات تتطابق معنا عنصر المظهر، فالذهنية تطابق الحسية الداخلية، والمظهر يذهب بنا إلى الحسية الخارجية، ولكن ما يربط الحسية الداخلية مع الذهنية هو الخيال، فيغطي على الحسية الخارجية ومظهرها المتواجد أو البعيد الذي ينظر إلى الأشياء، والذهنية مطابقة تمامًا مع الحسية الداخلية، فيقف الخيال بينهما كعنصر ربط بين الاثنين، وهذا ما نلاحظه في قصائد الشاعر العراقي سلمان داود محمد من خلال دراستي للقصائدية في مؤلفاته الكاملة، وقد يذهب الشعراء عادةً مع الحسية الداخلية لجذب الأشياء إليها بشكلها الممغنط، مما يقف الظهر ما بين الحسية الداخلية والحسية الخارجية، ولكن التخييل يخرجهما للعمل بشكل فوري، ويحل محل المظهر في ربط المختلفات بين الأشياء.

(٢٨)

بجوار غابات رحيلك الجارحة

زرعت حقلًا للقطن.

محاصيلي حمراء الآن

وأشجارك تبتسم.

أنا ولد مالح.

بهكذا أغنية فادحة

أنظف أغصانك من دمي

وأذرف

أيامي

على

تصاويرك.

من قصيدة الفقد – ص٣٢٢ – الأعمال الشعرية الثانية.

لا أستطيع أن أقول من خلال القصائدية وحضورها بأن الشاعر يتحلى بالوعي البسيط، بل ذهب إلى أبعاد أخرى ومنها الإدراك والحدس، وقد التمعت حسيته الداخلية في تشخيص المفردات وتركيبها بشكل عجائبي مما انتمى إلى عنصر الدهشة والتي تعتمد الخيال في تشييد مؤسستها الحضورية؛ فالمؤثرات المباشرة التي أثرت على وعي الشاعر كانت ذات حالة طبيعية ولكن الذي غير طبيعي هو كيفية إدارة تلك المؤثرات وتوسيع مهامها وجعلها شاملةً بدلًا من أن تكون محصورةً، وهنا الوعي الشخصي والشعري له تأثيره في نقل الحدث، وتلبيسه الخيال الفكري والشعري، ومن الممكن جدًّا دس بعض الأفكار الجميلة والفلسفية مع الخيال ومع الحدث الشعري مهما كان بسيطًا.

اللوحة الأولى: (بجوار غابات رحيلك الجارحة/ زرعت حقلاً للقطن./ محاصيلي حمراء الآن/ وأشجارك تبتسم.) = أنا ولد مالح. = اللوحة الثانية (بهكذا أغنية فادحة/ أنظف أغصانك من دمي/ وأذرف/ أيامي/ على/ تصاويرك).

حالة الربط بين اللوحتين كانت جملة (أنا ولد مالح.) مما أظاف الشاعر معان أخرى، فلو قرأنا القصيدة من الوسط لتغير المعنى؛ ولو قرأناها من الأعلى لزادت المعاني أكثر، وهكذا هي حالة الشعرية والتلاعب = بالكلمات تارةً وتارةً بالألفاظ وتارةً بالمعاني، ويتوسط المعاني الخيال الذي له تناسبيته والربط بين اللوحتين، مما أذاب الشاعر المفردات وجعلها ناطقةً بواسطة التركيب.

إن الحقل القصائدي احتاج إلى الذهنية وإمكانياتها؛ وهذا يعني بأن الحقل يحتاج إلى الممكنات في تطريز القصيدة، لذلك أستيطع القول بأن حالة الصمت الوسطية أنتجت التواصل، وكذلك رسمت دلالات إضافية إلى المتن، والصوت الذي أدار تلك الممكنات نسمعه بوضوح: أنا ولد مالح.

اشتغالات الذات الفاعلة مع التخييل والخيال عادةً تكون لنا الحاضر والمستقبل، وذلك لأن الماضي قد مضى، وبما أن الماضي قد مضى، فنحن في الحاضر، وعندما نقول الحاضر فهناك مستقبل أيضًا، وهكذا، تبقى الذات هي بعينها، والتغييرات إذا طرأت على الذات، فهي تغييرات نحو الأحسن، فنربط عامل الخيال بعامل الذات فسوف نحصل على تطورات خارج التجربة، وهذه التطورات تنعكس على الشعرية والبحث عن صور شعرية أكثر تأثيرًا، والزمن عادةً يمضي، وكما ذكرت ما بين الماضي والحاضر و -المستقبل-.

اللون الموضوعي للصورة الشعرية حالة من حالات الخيال التي أدركها المُدْرِك «بكسر الراء»، وقد تخلى عنها، وبواسطة الفلاش باك استطاع أن يدخل ذلك الخيال مرةً ثانيةً، ويصفي الصورة أكثر لتوظيفها بشكلها الحديث، والألوان الموضوعية التي تشتغل مع الذهنية كثيرة ومنها الصورة الشعرية، واللغة التناسبية «والتي تعتمد البلاغة وتوظيف المفردات المركبة» ومنها عنصر الدهشة، والذي يعتمد الخيال بشكل حاد، فتتعلق اللوحة الشعرية أو الصورة الشعرية في ذهنية المتلقي بشكل أسرع.

إن إثارة الصورة الشعرية المتعلقة في الخيال وربطها مع العناصر الأخرى تشكل قوةً مهيمنةً في القصيدة، مما تبهر الآخر في كيفية اصطفاف الصور الجزئية من جهة والتركيب اللغوي للقصيدة الحديثة من جهة أخرى، لذلك فالحداثة الشعرية تحركها حركة الخيال في القصيدة مما تبعثها إلى التنفس بشكل عميق، وهذا لدى الشاعر الواعي، ولم تأت هذه الاشتغالات بالصدفة أبدًا، قد نقرأ قصيدةً أو بعض قصائد تحوي على عناصر متحركة، ولكن هي ليست شموليةً ولدى الجميع، لذلك دائمًا نؤكد مثلًا حول الدرس السيميولوجي من ناحية العنونة، وكذلك نؤكد حول ضرورة تفجير وحركة الصور الشعرية المستحدثة.

الفصل الرابع:

التقليلية القصدية

إن المسافة المقصودة في الشعرية هي مسافة الشاعر التي يرسمها في بصيرته لتحديد الرؤيا والاكتفاء بنص ينتمي إلى الحدث المقصود. الشاعر ابن بيئته في الالتزام الشعري وابن المخيلة في حالة الإغفاءة، لذلك يسافر بنا نحو نموذجه الشعري. القصيدة التجريبية من القصائد التي سرعان ما تُتَوَفَّى لعدم مقدرة صاحبها والخوض بالأنساق، فالقصيدة التجريبية قصيدة شفوية، لا ننتظر حضورها بعد عام.

وبما أن الشعر كلمة كما أكدت الناقدة اللبنانية يمنى العيد في كتابها المطبوع (بمقابلة مع الشاعر الفلسطيني محمود درويش)، فهنا تكوينات المسافة بين الكلمة الشعرية وبين التقليلية وتفجير المعاني كما هو الحال مع الشاعر العراقي سلمان داود محمد.

آلهة الصواب القديرة

تؤجر الآن مشيئتها للخطائين

وتصفع الدعاء بالتثائب

إذن

كان خليقًا بالبطل الخلاب

أن يهتك قيلوته الصغرى. ويصول

من قصيدة البطل سهوًا

سلمان داود محمد – ومجموعته الشعرية غيوم أرضية.

ليس من الضروري التقليلية القصدية الاعتماد التام على الرمزية، ولكن المفردة التي تحمل رمزيتها مع التقنية الفنية لها ملاذها في علم الجمال. فالجمال في القصيدة مع عنصر الدهشة يحمل القصيدة نحو النهوض بها والاتكاء على قصيدة صافية تدخل المخيلة وتحتل مكانة مهما كانت الذاكرة مثقلة، فالاشتغال ما بين الرمزية والجمالية، هما عنفوان الشاعر للوصول إلى الأنساق المحتمة في القصيدة.

ومن ذلك، لم يكن مالارميه أحد أهم الشعراء الرمزيين يهدف من الجمال إلا إلى الجمال. وليس هذا فحسب. بل إن سعيه الدؤوب إلى الجمال المثالي قد جعله يحلم، لمدة عشرين عامًا بأن ينتج شعرًا صافيًا من دون أن ينتج إلا القليل من الشعر.

إن تغييرات المعجم الشعري لدى الشاعر هي تغييرات في البصر والبصيرة، فتارةً يقودنا إلى البصيرة الداخلية وتارةً أخرى إلى البصيرة المكانية، وهذه الاشتغالات البصرية مع الرمزية تعطي الانتماء إلى المفردة الشعرية الواحدة وكيفية حبسها وتجنيس بصمتها قد أستطيع تسميتها (بالمفردة الذكية) لأنها غير مطروقة أولًا، وتدخل المخيلة بدهشتها ثانيًا.

(في الحروف لم تعد لتفاجئ القارئ. هنا يكمن وجه الاحتياج إلى شكل تعبيري قادر على استيعاب المسافة الفاصلة بين -المجاز والرمز- وبين -الحال المدركة والحال الذاهلة- بما يجسد أوجه الانحراف/ الانزياح، القائمة بين -اللغة القائمة واللغة المفكرة-، وذلك في مستويي المضامين الرمزية للقصيدة المعاصرة والآليات الفنية المشكلة لها. تلك الخصوصية هي الميزة الفارقة لأية كتابة حروفية. الدكتورة حياة الخياري - مجلة الكوفة - مجلة فصلية محكمة - ص١٢٦ - السنة الثانية العدد الثالث - صيف ٢٠١٣).

حركة البصيرة الداخلية ضمن الخيال المنظم ينقلنا من الشفوي إلى التحريري، فالقصيدة الشفوية قصيدة ناقصة بكل معانيها ولم تعن لنا شيئًا بقدر ما، بل هي غير قادرة على الانتماء الذاتي مثلًا وكذلك الانتماء إلى الحرف المميز، وهنا نحن بصدد القصيدة المعرفية، والتقليلية الشعرية في كيفية الانتماء إلى الذهنية والعملية الذاتية، والتي تتسم بالصور الشعرية العليا.

فالصور الشعرية إذا تكونت من عدة مفردات (ذكية) تخترق الواقع والتقليدي في عملية البصيرة الداخلية للشاعر، فإذا كانت اللغة عنصرًا من عناصر الشعر المهمة، فلا بد للشاعر أن يسلك مسلكًا خاصًّا ليستطيع فيها أن يؤدي المعاني بطريقة تختلف عنها في ما عدا الشعر من فنون القول. وهذا يعني أن لكل شاعر محسوساته الخاصة ومن خلالها ينطلق نحو تحديد صوره الشعرية والتي تعتبر عمود القصيدة وظهرها غير المنحني.

ولكن، رسم الصور الشعرية بشكلها الانفعالي تقودنا إلى المباشرة والاستسهال في رسم الكلمات، وإن الاقتراب من زاوية الألوان الباردة في ذهنية هادئة توصلنا إلى صورة شعرية محملة بالحسية الداخلية والتي هي أساس المكنون للشاعر ولدى الشاعر، وأن تكون مكونات الصورة جزء من جسد القصيدة.

وهذه الأعمال لا تبعدنا عن الزوايا الحادة مثلًا، ولا تبعدنا عن الألوان الحارة؛ وكما شمولية الفنان عند لوحته، فهو يزاوج الألوان ويداعبها بفرشاة محملة بلون يحمل الأريحية، لذلك فالألوان الغامقة، تعتم اللوحة، والكلمات الغامقة تقود القصيدة إلى عدمية الفهم لأن المتلقي سوف يركز على المفردات الغريبة والتي يصعب فهمها، فالقصيدة التي تحمل لغة ذات مفاهيم بسيطة هي التي يتناولها المتلقي «وأقصد بالمفاهيم البسيطة تلك التي لا يُسْتَعصى فهمها من ناحية والتي تتكئ على لغة شعرية تعتمد المغايرات واللذة في قراءتها».

(الصورة الشعرية إبداع فني خاص، قد تصدر قراءته عند محددات سابقة أو آليات معلومة ولكن إبداعها وعي خاص بفهم الأشياء ومحاولة استشراف الواقع وإعادة تأويلية بأخيلة غير تقليدية، ورؤى غير مقيدة – د. رحمن غركان – قصيدة الشعر– من الأداء بالشكل إلى أشكال الأداء الفني – ص١٠١).

ظهرت التقليلية بشكلها المطروق في الستينات وكانت جماعة كركوك تسعى وتشتغل على قصيدة نوعية لطرحها في الشارع العراقي، وقط برز من بين جماعة كركوك الشاعر الراحل جان دمو والشاعر فاضل العزاوي، الذي كتب الرواية أيضًا، متكئاً على

الرواية القصيرة (القلعة الخامسة مثلًا)، شعراء جماعة كركوك تركوا قصائد تحصد ما بين الحروف، ووطنًا يحترق من شماله إلى جنوبه.

لم أدخل إلى التقليل من الشعرية والشاعرية التي تنتاب الشاعر في آخر الليل، وكما هو بودلير عندما جعل الحياة مشفى كبيرًا وكل واحد يغير سريره، فكل شاعر يغير رسالته/ عفوًا قصيدته، وينام نومةً صامتةً، لا يسعه النهوض إلا مع قصيدة، قصيدة تنتمي إلى لسان الشاعر ومحسوساته المحصورة بين الذهنية والبصيرة التي تصب برؤى أريحية وهو يناضل من هذه الحياة، لحياة أكثر شاعرية. إذن الشاعر ليس بحديقة يتمتع بزهورها، وإنما هو في زنزانة كبيرة لا يعرف الخروج منها إلا بقصيدة.

قد لايعجبك ذلك؛ ولكن

عندما تغير السرير

هناك مخيلة تحتاج إلى التغيير

قصيدة تتغير، فالتغيير يبعث إلى النشاط

التشكيلات مثلًا، حالة مثقلة، مثل امرأة مثقلة بالملابس وقت الصيف.

الشاعر ابن الليل

التقطيع القصدي في القصيدة الحديثة أحد زوايا التقليلية.

مثلًا الزمنية. بودلير عندما ينام نومة صامتة.

البياضات في القصيدة. كطقس هادئ يبعث إلى الالتزام الحداثي.

الحيلولة الشعرية. سلمان داود محمد أنموذجًا.

تعتبر البياضات في القصيدة الحديثة عمقا شعريًّا ينتظر الأشكال الصورية التي يملأها الشاعر بالتقطيع الضمني والتقطيع الموازي للشطر الواحد. فالتقطيع الشعري بكل جوانبه شكل الرافد الأول نحو الحيلولة الشعرية وعدم الاستغناء عنه، وذلك لتركيبة القصيدة الحديثة والتي تجاوزت التعاليم البلاغية وكذلك عدم إرهاقها في الإيقاع الوزني.

البياضات تبدأ عندما ينتهي الشاعر من الكلام، ولكي يضيف حياةً جديدةً للقصيدة، فيتقصد البياض، وعادةً البياضات تكون ساكنةً بينما كلام الشاعر له حركته الدائمة في الذهاب نحو قصيدته وانفتاحها تارةً، وتركها للمتلقي تتلقى أصابع جديدة لاستمرايتها.

عندما تبدأ القصيدة بكلمة فلا تنتهي إلا بكلمة، وإذا انتهت بحرف جر مثلًا، إذن هناك مقاصد أخرى رسمها الشاعر للمتلقي، وعلى المتلقي والآخر أن يكتشف هذه المقاصد لكي يكون مكملًا لاشتغالات القصيدة.

المكان الذي يحوي الجسد، فالجسد يحتاج إلى حركة، وإنه ليس كتلةً هامدةً، وكلما صغرنا الغرفة ضاق الجسد وبعثناه إلى الانزعاج، وكلما كبرنا الغرفة، بعثنا الجسد إلى الأريحية. الأشياء المجزئة، من البساطة السيطرة عليها، ولكن نعاني عندما تكون كتلةً واحدةً، وهكذا هي حركة القصيدة، فالتقليلية تبعث إلى الارتياح الجسدي في قصيدة مليئة في المفاجئات مثلًا، لا ننتمي إلى القصائدية دون الانتماء إلى الحداثة، فالأماكن لا تُنْقَل كما هي من الخارج إلى داخل القصيدة، هناك تغييرات هناك أماكن جديدة تم استيعابها، فأماكن القصائدية تختلف كل الاختلاف عن الأماكن الطبيعية.

وكذلك هي حال الكلمة، إن كانت تعتمد التقليلية أو لا تعتمد، إنها سترقد في مكان جديد، يختلف عن المكان القديم، فالحداثة الشعرية تهتم بالأماكن، والتقليلية جزء من هذه الأماكن، نحن نزور الحديقة الصغيرة ونتمتع بطقوسها إذا كانت مساحتها مرضيةً، ولكن سنضيع إذا كنا في غابة، وكلما صغرت القصيدة الحديثة ازدادت قوةً، قوة المعنى والقوة التعبيرية.

ليس صدفةً عندما يضع الشاعر النقاط الاسترسالية مثلًا، وليس صدفةً وهو بين الشطور، ليترك بعض النقاط، كأنه يطلب من المتلقي تعبئة هذه البياضات التي اعتبرها إشارات بيضاء تتقبل كل الاحتمالات الشعرية. الإشارات البيضاء، هي إشارات ذكية، فلا يجوز تعبئتها بما يراه الآخر بالشكل العفوي، وإنما يتطلب ديمومةً مع القصيدة، وانسيابيةً قل نظيرها وهو يحاول مع كفه بتلاطم الأمواج للنهوض بما حالت له رؤيته في الخيال البصري.

باستخدام الخيال البصري هو نقل الأشياء من الطبيعة إلى الورقة بشكلها المتعامد، وتعتبر هذه الأشياء هي عناصر واقعية حسية وهنا يلعب الخيال بإقامة علاقة بين هذه الأشياء لا وجود لها، مما تخضع هذه الأشياء إلى أنساق معينة يرتديها الشاعر ليترجمها في قصيدته التي هي قيد التأسيس الذهني، بحيث ينشد الشاعر بإقامة فعل باستطاعته وضع تلك الأشياء المنشودة تحت هيمنة نظام يهدف إلى توحيدها.

(إن إئتلاف المتناقضات وانسجامها على نحو ما من شأنه خلق وحدة رائعة بل فائقة للتوقع تبني عالمًا جديدًا مفعمًا بالغرابة والإثارة الباعثة للدهشة وتكشف عن خصوبتها الأصيلة. ص٣٥ / د. مسلم حسب حسين - جماليات النص الأدبي- دراسات في البنية والدلالة).

في الشعرية التي ينتمي إليها الشاعر العراقي سلمان داود محمد، هناك عنصر المقروء وعنصر المحذوف، وهي تابعة للبياضات التي يتركها بعد الانتهاء من رسالته الشعرية المؤقتة، فالعامل الجزئي لدى الشاعر هو تلك النقاط المرسومة بشكلها العمودي، وكذلك النقاط التي يتركها بشكلها الأفقي، وهي علامات دالة من حق القارئ دخولها بذهنية آمنة.

كل هذه الاتجاهات مع عناصر القصيدة تتكئ على لغتها الشعرية والتي تولد لنا السيمولوجيا، مع دلالات واضحة ودلالات غير مرسومة بالكلمات وتحتاج إلى من يظهرها إلى الوجود، كأن الشاعر يقول لنا: لقد تركت لكم ما يمتعكم من حوارات فكرية، فكونوا مع هذه الحوارات، إنها لكم، لكم وحدكم، فأبحروا بالاتجاهات والطقوس التي تناسبكم.

(إننا لا بد أن نرتكز على عنصر اللغة في المقام الأول. فلا يمكن للسيمولوجيا إلا أن تلجأ للغة للوقوف على دلالة الأشياء. وبذلك تعتبر اللغة نموذجًا للسيمولوجيا إذ هي التي تمدنا بالمعاني والمدلولات/ دروس في السيميائيات - د. حنون مبارك- ص٧٥).

البياضات لدى الشاعر هي عناصر دالة وعلامات وترميز، فلم يطلب من الآخر أن يكون مع هذه المساحة التي يشغلها، وعادةً ما يضع النقاط بشكل نقاط أفقية وهي عبارة

عن نقاط استرسالية، لمتابعة القصيدة دون بترها أو حجب المعاني التي تليها، فهو يقول لنا لكم البقية، انتظروا لا تذهبوا إلى النوم سريعًا:

كديدان القز

أتشدق بالحرير.

أدلي بكبسولات عارية عن الصحة

وأتهم المرضى باصفرار الذهب.

الأعمال الشعرية الأولى، ص١٥٦.

إن التقليل والتكثير في القصيدة لدى الشاعر هو اعتمادها على لغة الترميز والتي لها علاقة بالسيميائية، لو نلاحظ أن الشاعر يعتمد الترميز وبعض الشيفرات في حقوله الشعرية التي يزرعها، مما تعطي ديمومةً في الطقوس المريحة وتعالٍ في اللغة.

هناك لغة ترضي الآخر وتدعوه إلى المتابعة، لغة عليا في توظيفها من قبل الشاعر، فالنقاط الاسترسالية هي دلالالت، وقد رمز بها من على مرسم الاسترسال، لو نلاحظ خلف كل شطر من الشطور الشعرية يباشرنا بفعل من الأفعال، أتشدق/ أدلي وأتهم، كلها أفعال مضارعة تدل على علاقة الشاعر بالبعد المستقبلي للمفردات التي رسمها، فالتقليلية والتكثيرية حالتان من التفكير وكيفية رسم الدلالات كي يكون مبدأه السيميائي في اللغة، وهذا المبدأ هو مسلك الشاعر بإيجاد الأحسن دائمًا.

جملة كديدان القز، الشاعر لم يقل إلا الشيء القليل ضمن النظرية التقليلية، وقد شغل الشطر الواحد بمفردتين مكملتين لبعضهما، وترك الباقي بياضًا، لم يلتفت إلى ذلك، سوى أنه استطاع أن ينازل اللغة وكأنه تجددت لديه بلغة ثانية عندما قال: أتشدق بالحرير. فالتشديق هنا هو الحرير، والباث هو المتكلم، عن لسانه بشكل مباشر:

(إن ثبات النص بوصفه نظامًا سيميوطيقيًّا يتوقف على تماسك الأنظمة المشاركة فيه. وهذه الوقائع لا تتضح بحكم الضرورة. ذلك أن نظام الأصوات أوالرموز الكتابية لا

يتم عن كل العلاقات التي تربط الأنظمة النصية بعضها ببعض. فالنص يقوم على أعظم تقدير بالترابطات، أي بإتاحة للترابط لا تنقطع فيما بين العناصر الواردة من النظم اللغوية المساهمة./ ص٩٩ – النص والخطاب والإجراء – تأليف روبرت دي بوجراند، ترجمة الدكتور تمام حسان).

فالنظام الذي يشارك في النص، إن كان من التقليلية أو التكثيرية (اللغوية والزمنية وكذلك علم الجمال)، فيعطي نتائج حسب ماهية الشاعر الذي بإدارته للغة هو الذي يظيف إلى هذا النظام ميزته المؤثرة، وربما كلمة تعوض عن جملة بكاملها، فالشعر يعتمد على الاختصار، ويطرد التفاصيل من حياة القصيدة، وإلا أصبح لدينا حكاية غير منتظمة، وجمل تقريرية لا تنتمي إلى الشعرية، والشاعر سلمان داود محمد، أحد الشعراء الذي يعرفون كيف يصدرون فطنتهم الشعرية عبر أنظمة القصيدة الواحدة، وليس غريبًا علينا وهو يطرق أبواب الحداثة من باب واحد، يرسم بصمة منفردة وحالته الاستثنائية في تقويم القصيدة وإدارتها:

١

في غفلة من بحر

تزوجت الوردة

من شراهة الأخطبوط

فتمخضت اللعبة عن:

نورس

في مزاد.

٢

لما جنح العبد

إلى نفسه

امتثل السلطان

لموت يافع.

٣

أسباب شتى

آزرت الحرس السائب

في منع السرقات

ظل اللص

طوال العمر

يبحث عن سبب واحد

لبقاء

الحراس.

ص٢٨، الأعمال الشعرية الأولى من قصيدة ممتلكات الظل.

في اللوحة الأولى يقودنا الشاعر من خلال دلالات واضحة وهو ينجر مع السيميائية، وتتوضح الدلالات عندما تكون المعاني لها قوتها، وألا تسقط في الشفوية وعدمية التقارب بين الباث والمرسل إليه، فالتقارب بين المفردات وتجاورها يعني الديمومة التي تشغل النص الشعري، ومن خلالها تشغل مساحة من التأثيرات للآخر، ومن خلال الديمومة، يرتبط عامل الزمن في القصيدة والذي سنأتي إليه بموضوع منفصل حول (حركة الزمكانية ضمن التقليلية البصرية).

لو نلاحظ كيف دجن الشاعر الفكرة بكلمات متزاوجة، دون خضوعها إلى قاموس مثلًا أو إلى جمل تفصيلية والتي تتعب النص الشعري وتشبعه خارج القصدية المختصرة. فالتوصيل اللغوي للمفردات حالة ذهنية يستوعبها الشاعر من خلال ثقافته الواسعة، وعملية التوصيل والتزاوج تعطينا قصيدةً لها رصيدها الشعري في الشاعرية وحكم الدلالات فيها.

فالطبيعة الحواسية، هي طبيعة مفتوحة دائمًا، والشاعر الذي يتلمس تلك المحسوسات يستطيع أن يحصرها بين قوسين، لكي يكثف الطبيعة الشعرية من جهة ويعطي ثمارًا ناضجةً من جهة أخرى، وحصر الحسية لا يأتي إلا من خلال الداخل، أي الحسية الداخلية والتي هي الشلال النافذ لتكوين الجداول (المفردات الشعرية) والتي تصب في نهر واسع (القصيدة)، واسع المعاني بأريحية قلبية ونفسية باردة.

في اللوحة الثانية هناك تغيير في الواقع الحسي للقطعة، فالشاعر يطلق حكمةً، والحكمة لا تفصل المفردات عن بعضها بل تبقى مجتمعةً في المعنى وفي الرسم، وقد رسم علامات وترميز لنجاح حكمته أكثر وأكثر، كي تتعلق في الذاكرة أولًا، وكي تبقى مقروءةً ثانيًا، هذه المهام التي يعتمدها الشاعر سلمان داود محمد ضمن قانون التقليلية والتي أعطت وجه التقارب في المعنى وعدم ابتعاد المفردات عن بعضها، بل أقام لها غرفة خاصة كي تسبح بين جدرانها.

يداعب الشاعر لغته في اللوحات الثلاثة وهو يوجه مفرداته توجيهًا مذكرًا، ولم يكن إلا مع زواجه لأنثى (الوردة): الأخطبوط/ النورس/ العبد/ السلطان/ الحرس واللص.

المزاوجات الصوتية في اللوحات الثلاثة فعلت الرؤيا الشعرية وشحنت المعاني، وانتمت إلى نتائج مهمة في اللغة التي وظفها الشاعر مما زادها من عنصر الجمال حتى غدت ذات حراك مستمر ونقل البصيرة من الخارج وإلى اللوحة التي اعتمدها.

القصيدة عبارة عن صفحة بيضاء قبل شحنها ورسمها بشكل متكامل، والصفحة البيضاء هي الذهنية، فالذهنية بالرغم من فيضها بالمعاني وما تحمله من مفردات شاعرية تشكل ضجيجًا عائمًا في ذهنية الشاعر، ولكن عند القصيدة تصبح بيضاء، لذلك قلت القصيدة عبارة عن صفحة بيضاء قبل الرسم ومزج الألوان وانتقال البصرية والخيال وما يتمتع به الشاعر من تخييل وما هو يدور في الفضاء الشعري الواسع.

لقد تجاوز الشاعر العراقي سلمان داود محمد لمختلف المفاهيم الجاهزة وهو ينتمي في بعض نصوصه إلى التقليلية بشكل قصدي، وذلك إيمانا منه بأن المبدع يجب

أن يكون تواقًا بطبعه ولم يدخل إلى النماذج المعيارية، بل يثير عنصر الدهشة في أشعاره ليسجل إعجاب ومتابعة المتلقي إليه، كل ذلك فهو لا يملك سوى أداته الوحيدة وهي: اللغة، وهي جل ممتلكاته الخاصة ومعرفته الشعرية التي ينمتي إليها.

(في المقومات لا يتم النظر في صناعة الشكل، لأنها شأن تقليدي، إنما في إبداعه، في الكيفيات يبدو فيه متعددًا من نص لآخر، ومن تجربة لأخرى، فالمعجم ليس واحدًا إذا تعددت التجارب، والإيقاع في عناصره المألوفة لا يكرر فنيته في تعدد القصائد، وهكذا في التصوير والتركيب والبناء./ ص٣٧ – قصيدة الشعر/ من الأداء بالشكل إلى الأداء الفني – لمؤلفه د. رحمن غركان).

المثول أمام اللغة يعني الاكتشاف وإيضاح مبادئ المتغيرات التي يتناولها الشاعر عادةً، وليس أمامنا غير اللغة للاعتناء بها كطفل له مدلوله والاعتناء به، فالمجهود اللغوي ينال من الشاعر ما لا تناله المجهودات الأخرى، وبما أننا مع مسافة مذكورة من التقليلية في الشعرية، فوزن الكلمة لها دلالتها عند توظيفها في القصيدة الحديثة، وليس بالشكل العفوي تخرج المفردات من الذهنية، بل بتفكير مع تعمير منظم له خاصيته الشعرية، وكل همنا إيجاد نظرية خارج النظريات التي اعتمدها معظم النقاد والدارسين حول الشعرية، فنحن أمام القصيدة القصيرة جدًّا مثلًا، وهذا لا يعني أننا أمام التقليلية، وإنما أمام التكثيف في القصيدة.

وكلما اختصرنا المفردات فنحن نبني غرفًا جديدةً تعني لنا التقليلية بالاتكاء على المعاني الواسعة مع الأخذ بنظر الاعتبار قوة اللغة وما تحويها، فاللغة العربية لغة غنية بالمفردات والموضوعات المتفرعة، فليس عيبًا أن نخطو نحو هذه اللغة ونستعين برموزها مثلًا، فالرمزية إحدى جوانب التقليلية والتكثيف الشامل، وكذلك لغة الأحلام وتقشفها، إذن نحن نذهب إلى السريالية لبناء الأماكن الصالحة للغة الشعرية.

الزوايا الحادة في الشعر لها جوانبها المختلفة، فكل زاوية تعني لنا مضمونًا، فالتقليلية لها جانبها المهم أيضًا مع الزوايا الحادة وذلك لتعدد معانيها في القصيدة الحديثة (قد يذهب البعض إلى توظيف بعض المفردات القليلة والعادية في القصيدة ويسميها لنا

بالتقليلية)، هذا الجانب لا علاقة له بما نحن عليه، نحن مع دراسة فكرية نقدية تفصيلية حول الجانب التقليلي في القصيدة الحديثة.

وقد رسمت بعض التجارب من بودلير إلى جماعة كركوك في العراق، فالعامل الزمني له جانبه التقليلي والاختصار عند التوظيف، وإلا كيف كتبوا القصائد في الحروب وهم يحملون السلاح وفي الخنادق، وكيف بانت لنا بعض الكتابات على جدران السجون، قبل ليلة فقط من إعدام السجين السياسي، هذه الخطوات هي التي تهمنا ونقف عندها في الجانب التقليلي في القصيدة الحديثة، وتكون التعبيرية الجزئية وكذلك الخيال الجزئي جزءًا من التقليلية المعتمدة في القصيدة الحديثة.

يتماسك الجسد الكلي عند التقليلية، وإن شكل لنا بعض الأجزاء، فكل جزء بتماسك صلب، وذلك لصغره أولًا، وثانيًا لسهولة السيطرة على إدارته في القصيدة الحديثة، مما يعني لنا أن التقليلية قد فاقت مفعولها من خلال الشعرية وقوة حدوث الفعل لذلك الجسد.

حركة الزمكانية في التقليلية القصدية

الزمن في القصيدة تحدده زمن وقوع الحدث والتقاطه من خلال الأفعال ومشتقاتها التي يرسمها الشاعر. فالدخول إلى المشهد الشعري من خلال اللغة التي يعتنقها الشاعر ومدى تواجدها وبأي فنية تم استيعابها وتفاصيل مزايها هي الفيصل بين المحسوسات المستحدثة، والمحسوسات القديمة ومن خلالها نكتشف علاقة النص بالزمن والمكان الذي ينتمي إليه.

وتُعْتَبر العنونة من المطالع الأولى والتزام النص الشعري بها، فتاج القصيدة عنوانها، كما عرفت ذلك في موضوع خصخصة العنونة، والعنونة القديمة تبان في المشهد الشعري، حيث الدراسات المتطورة الآن ومدى جاذبية ذلك من خلال كتب النقد والمراجع التي وصلتنا بشكلها التفصيلي. فالقصيدة في مرحلة الشباب تختلف معانيها في مرحلة الذهاب وكذلك تختلف الثانية في مرحلة الاستقرار الشعري، ومدى بلوغ الشاعر واستقراره من

خلال الأسلوبية التي وقعت نتاجاته عليها، ومن هذه المشاهد يكون للزمن والمكان روافدهما في القصيدة الشعرية وكذلك تأثيرهما في المراحل التي يمر بها الشاعر.

وكما عددت أنها ثلاث مراحل وربما أكثر أيضًا، فالرؤية الشعرية لدى الشاعر لا تتراجع إلى الوراء، وإنما تتقدم كلما تقدم الشاعر مع مشهده الشعري، وليس خلافًا عندما تنبت أول شعرة من الشيب بين شعر الشاعر بأنه يعكسها في رؤيته الشعرية وكذلك المعاناة الداخلية ومعاناة المكان الذي يحيط به. ونبقى مع التقليلية القصدية وانتماء الرؤية إليها من خلال نضوج الشاعر ومشهده الشعرية فأنه يتكئ على بيانات ورؤى بالتأكيد تختلف عن ماضيه الأول في بداياته الشعرية.

إن وعي الذات هي كفيلة بظهور الزمن في الشعرية، فدرجات الوعي تختلف من شاعر إلى آخر وكذلك تختلف من سنة إلى أخرى، وقد أكد فلاسفة العصر حول ذلك، فها هو كانط مثلًا: «**الزمن كشكل وحيد للتجربة الإنسانية وشرط الظواهر كلها وكحدس صرف، بل الحدس الزمني عنده يختزل الأحداس الباطنية كلها، ويتشكل هذا الحدس الزمني قبل الأشياء كلها. إن هو المعني الأول**»./ **كتاب العقل الصريح ص٦٩-٧٠.**

فالتلقائية الشعرية هي التي تحدد الزمن لدى الشاعر من خلال الحدس الفكري والابتكارات التي يطرحها دون أن تجعله يفكر بذلك.

فلو نظرنا إلى الزمن من خلال الشعرية نستطيع أن نحدده بثلاثة اتجاهات، قبل حدوث الفعل، وأثناء وقوع الفعل، وبعد وقوع الفعل، وهذه الاتجاهات الثلاثة لا تجمعها وحدة، لأن أساس الاتجاهات مبنية على الاختلاف وسوف نتطرق إلى التقليلية الزمنية لأنها تشكل إحدى الاتجاهات المهمة في الديمومة والتي تستمر مع تدفق الزمن.

يتحدد فعل وقوع الزمن باللحظة الحاضرة والتي تمثل وعي «الأنا» خارج الذات، فحضور الباث من خلال هذا الوعي يتم تحديد وقوع فعل الزمن ما بين الاتجاهات الثلاثة التي ذكرتها، وتلك المسافة الواقعة ما بين تأليف الحدث الشعري تعني لنا الكثير في التقليلية الزمنية والتقليلية المكانية، وفي الحالتين، نكثف الحدث الشعري بحالة زمنية محصورة، لكي يستطيع الباث أن يعتمد رسالته إلى المرسل إليه.

قد أتجنب الليل بفانوس سيباع.

قد أسهو قليلًا عن وسامتي ليفهمني الرصيف.

قد أتسلل «أولًا» في بلاط الضحايا وأغيب عن البيت،

لكني بريء من فردوس يلمع في مدفن الغرباء

وآمين لأصدقائي المشتعلين هناك

في

العامرية.

الأعمال الشعرية الأولى، ص١٨٨.

حادثة ملجأ العامرية الذي دُمِّر بالطائرات الأمريكية عام ٩١، هي إشارة واضحة لمن يتابع التأريخ والأحداث المتسلسلة في عراق ما بين خنجرين، فكان هدية الملجأ ٤٠٠ طفلًا، وهي هدية مجانية للطائرات الأمريكية المرحة في العراق والتي تبخترت ووزعت الشوكولا على شكل صواريخ نافذة حتى للأرض.

زمن النص، زمن الحصار وبدايته على العراق في عام ٩١، وقد رسم الشاعر كلمةً واحدةً (العامرية) وهي علامة من العلامات دلتنا بشكل واضح حول زمن القصيدة التي ألفها إبان التسعينات ليظهرها في مؤلفاته الشعرية الأولى.

المكان يُرَى بالبصيرة، وليس من الضروري أن يكون الشاعر قد شهد الحادث، ولكن بصيرته تقوده نحو الحدث الذي حصل (ملجأ العامرية مثالًا)، ويحدد المكان الزمن الذي مر في تلك الفترة، والمكان هو الحاضن الوحيد للحدث الطارئ أو المستقر. لذلك عندما نقول كينونة فنعني بها (كائن)، والكائن ليس من الأشياء.

الاشتغالات مع الزمن واردة في ملفات الشعر وكذلك الرواية والقصة القصيرة، حيث الحدث الذي يغطي المادة الثقافية وكذلك تطور الذات نحو ملاذ أكثر اتساعًا، وللزمن مساحته الفضائية والخوض ضمن تجلياته، وكذلك له رواده وماهيته في تحديد الأحداث

المتالية، وماهية الزمن الفصول التي تمر على مدار السنة ولو قرأنا بعض نتاجات الكتاب الروس، فالكاتب يدون في نهاية قصته أو روايته (صيف عام ١٩٠٥) مثلًا دون أن يذكر التاريخ بالضبط، مما يجعل الزمن بحراك دائم وليس جامدًا، وكذلك الشعرية، يحركها الزمن المتحرك، والزمن دائمًا يمضي إلى الأمام، وليس هناك زمن يمضي إلى الخلف، إلا من باب الفلاش باك وهي حالة التذكر التي تطرأ على الشاعر مثلًا.

فقد حصر الشاعر القصيدة كلها والتي تعني لنا كفرترة تاريخية بحالة واحدة، وزع شطورها ليتمكن من حصر المكان وكذلك كي يستجيب الزمان وزمن وقوع الحادثة لملجأ العامرية.

التقليلية الزمنية

فعالية الزمن في التقليلية ومنحها المسافة الزمنية في التقليل من الكم الشعوري الذي يغزو بعض الشعراء، مما تضعف القصيدة وتقودها إلى مسميات عديدة، وخصوصًا أن قصيدة النثر تحتاج إلى التريث بالكتابة بها، مئات المجاميع الشعرية تصدر للأسف لا قيمة لها، وكل مجموعة شعرية إما نستخرج قصيدةً منها أو لا نستخرج، والأعلام والتحرك على مستوى المهرجانات الفارغة لهما الدور الفعال في التهريج ومنح الشعرية المثال الأوحد.

نمتثل أمام الزمنية بالمثول الفردي باعتبار القصيدة يكتبها شاعر، وليس شعراء، لذلك يجذب العنوان معه موقعًا بزمنية منفردة، والزمنية المنفردة تتعلق من خلال الرؤية للشاعر، ولكن الزمنية لا تبقى ثابتةً، فهي في حراك دائم نحو الأمام، ولا نستطيع أن نرجع خلفًا بالزمنية مهما كانت الأمور، فنقول دائمًا الماضي، والماضي كان يتحرك في زمانه نحو الحاضر والمستقبل، وهكذا هي الزمنية ورسم المسافة ما بين قصيدة وأخرى، وكلما طالت المسافة، نحصل على نقاء قصائدي، على حركة مستمرة للقصائدية:

(٤٥)

سأغلق روحي

على عمود دربك العاطل عن الإنارة

وأشتعل ببطء. ببطء شديد،

فقط لكي لا تتعثري ليلا

وأنت تفكرين بخطى سريعة

نحو الغياب.

ص ٣٤٠ - من قصيدة طرود الفقد - الأعمال الشعرية الثانية - سلمان داود محمد.

لو نتابع حركة تاريخ قصيدة طرود الفقد من القصيدة رقم (١) وإلى القصيدة رقم (٥٠) فسوف يقودنا التاريخ منذ عام ٢٠٠٩ وإلى عام ٢٠١٢، زمن انتهاء القصيدة، وهذه المسافات المتابعة، غذت القلة في التأليف، وهنا حكمتنا الزمنية وأنتجت قصائد قوية لها وجوب حضورها ما بين آلاف القصائد، فالتقليلية في الزمن تبعث إلى التفكير والمراجعة، مما يمنح الشاعر لنفسه المسافة الزمنية المعقولة مع التأليف ونشر قصائده، وهكذا هو الشاعر العراقي سلمان داود محمد، قد خطى بعض هذه الخطوات في تأليف القصائد والجلوس أمامها كي يتفحص بعين مبصرة ما رسمته الذاكرة، قبل والآن وبعد.

المثال الذي رسمته من القصيدة المرقمة (٤٥) هناك من المسافة الزمنية ليبعث لنا الشاعر العراقي سلمان داود محمد من التقليلية، ولكن مسافة التاريخ شكل لنا دلالةً زمنيةً في التقليلية من التأليفات القصائدية، لذلك سأكون بشكل جزئي مع تشريح القصيدة ويهمنا العلاقة الزمنية وتاريخ كتابة القصيدة، وهناك ما يشير إلى مفردات لها علاقات مع الزمن وليس التاريخ، ولكن موضوعنا التقليلية وليس الشعر والزمن.

القصيدة تناولت ما بين الزمن الحاضر والمستقبل، وهي لوحة شعرية امتدادية تقشفت الزمنية واعتمدت على الحاضر والمستقبل، مما شكلت شيفرة متجانسة للنص

الشعري الذي رسمه الشاعر من خلال لقطة الفكرة واختصار الزمنية التي منحت للنص حركته المفتوحة الواضحة.

حركة الضمائر في القصيدة الحديثة لها تأثيراتها في التقليلية فهي تُعْتَبر أصغر كلمة، وتحمل أصغر وحدة زمنية، وما بين الزمن الماضي والزمن الحاضر والمستقبل لا تمكث الوحدات الزمنية، فالماضي لا نستطيع أن نرجعه، ومعظم القصائد تشتغل على ظرفنا الراهن، وكذلك على ما يدور في ذهنية الشاعر من حدس، أما الابتكارات فليس لها علاقة مع الزمنية وإنما نستطيع أن نقول بأنها تنهض بالزمن الحاضر، باعتبارها ابتكارات حاضرة أو مستقبلية.

الضمائر الحية والتي تعني –الأنا– مثلًا، فهي زمن وقوع الفعل الحاضر، وليس زمن وقوع الفعل الماضي، مما يرسم الشاعر بعض ما يعتمده من تشفيرات عديدة تخص الشعرية وزمن وقوع الفعل من خلال الحدث الشعري ونقله إلى القصيدة.

لقد أخفقت بالتخلص من شرار ضئيل

وفزت بـ (نوبل) للقش،

ما كانت جائزتي غير جليد يتضاعف باحتراق الكتب

من قصيدة الجائزة، ص٦٢ – الأعمال الشعرية الثانية.

لقد وصف الشاعر بعض الضمائر المتصلة مثلًا: التاء في كلمة –أخفقت– وكذلك كلمة –فزت– والضمير المتصل ياء بكلمة –جائزتي– هذه الضمائر المتصلة كان لها حركتها في زمن القصيدة، وبما أن زمن القصيدة أحد أركان التقليلية، فهنا قد اختصر الكثير من الزمن بواسطة هذه الضمائر التي رسمها الشاعر سلمان داود محمد.

إن تحديد زمن وقوع الفعل، يحدد لنا إذا كانت القصيدة في زمن الماضي، وقد استخدم الشاعر الفلاش باك لاستخراج الصور الشعرية المكثفة أو ما تبقى منها أو في زمن الحاضر، وكتابته ما بين الحاضر والمستقبل، والكثير من الأحيان أخذ الضمير

المنفصل -أنا- يمثل الضمير المنفصل -هو-، وفي الحالتين هناك زمنية في القصيدة أو اللوحة الشعرية المعتمدة كجزء من قصيدة إن كانت طويلةً أو قصيرةً.

معظم القصائد المغناة تعتمد التقليلية في زمنيتها، لذلك يركز الشاعر ليس فقط على تقشف اللغة وإنما على حركة الزمن القصيرة التي تلائم الكلمات المنقاة للأغنية، والأغنية -إن صح التعبير- لا تموت إلا بانتهاء زمنيتها، لأن هناك الكثير يظهر الجديد والأمكن أيضًا من خلال التجديد الزمني وتقليصه بحادثة مصغرة بدلًا من تكبيرها.

الكثير من الشعراء يترك مسافةً لا بأس بها بين قصيدة وأخرى، وهذه المسافة قد تصل إلى سنة، هذا يعني كل سنة يحصل على قصيدة نموذجية لها عنفوانها في فن النظم وكذلك لملمة مؤثراتها، فهذه التقليلية من التأليف تبعث إلى القوة، قوة القصيدة عامةً.

التقليلية والاشتغالات اللغوية التقشفية

عند توظيف اللغة في التقليلية، أي الاشتغال عليها مثلًا، عندما أوظف الضمائر المتصلة كالتاء والياء وكذلك الضمائر المنفصلة كـ -أنا- و-هو- فعند استخدام تاء المتلكم، فليس من الضروري دعمها بالضمير المنفصل -أنا-:

لكن ثمة جنرالات في المنائر وراديكاليين

يرتلون (الحمد) على نغم الجاز

فهل.انتهت. اللعبة. حقًّا؟؟

نعم.

رأيت فضلات خنزير على خارطة!!!

من قصيدة الجائزة، ص٦٣ - الأعمال الشعرية الثانية.

مفردة رأيت والتي اتصلت بها التاء والتي إعرابها (ضمير متصل تقديره أنا في محل رفع فاعل) فلا أعتقد في التقليلية أن نضع ضميرًا آخر تمثل الأنا، فمثلًا تصبح الجملة لدينا:

أنا رأيت فضلات خنزير على خارطة!!! – وهناك الكثير يتمع بهذا الحشو في الجمل الشعرية، بينما التقشف واجب من واجبات الشعرية وتشكيلاتها.

توزيع القصيدة من خلال اللغة بشكل طبقي تتبعها البصرية الحادة التي تنقب عن الحروف وتخفيفها، لذلك فالفراغات لها تواجدها في التقليلية، وكذلك التقطيع القصدي والذي يترك مسافةً ما بين المقطع والآخر، أما التحويل التنغيمي (إذا كانت القصيدة منغمةً، أو بالتحويل الوزني، إذا كانت القصيدة تعتمد البحرور الشعرية، فالتحولات من بحر إلى آخر يسمح في القصيدة الواحدة بالاعتماد على الفراغات المتروكة)، وأما من خلال تحويل المعاني من معنى إلى آخر فالفراغات هنا يكون لها تأثير في معنى المعنى للقصيدة الحديثة.

من الممكن جدًّا نقل الكثير من الحالات والأشياء بالشكل الموضوعي الذي يراه الشاعر وتوظيف أقرب المفردات إليها بالشكل الاقتصادي، فلو أخذنا الضمير المنفصل أنا فلا يمكننا اختصاره كضمير منفصل، ولكن عندما نستخدم التاء مثلًا كما جاء في المثال فلا داعي إلى استخدام الضمير المنفصل، وكانت البحور الشعرية تفرض علينا أحيانًا استخدام ذلك لتعويض الحروف القليلة الغائبة لاكتمال التفعيلة في الشطر الشعري.

ولكن في قصيدة النثر، أصبح الشاعر أكثر حريةً عن ذي قبل في توظيف المفردات، ومهما كانت المعاني كبيرةً من الممكن جدًّا توظيف ذلك بكلمات قليلة، فلو اتخذنا الرمزية مثلًا وهي إحدى العوامل المساعدة في توظيف الأحلام ونقل الأحداث بدلًا من السقوط في تفاصيل المعاني، وكذلك الاستعارة لها أشواط كثيرة في التوظيف ونقل المعاني أيضًا.

(٥)

– ما أبشعك أيتها الغالية.

هذا ما قالته جذوري لطواحين رحيلك،

فيا مسحوق

السنوات

لا

تحزن.

كل هذي الريح

دارك.

من قصيدة طرود الفقد – ص٢٩٦ – الأعمال الشعرية الثانية – سلمان داود محمد.

بُنِيت القصيدة بمنظور هندسي متوازن، وقد اختبأت الكثير من المعاني خلف المفردات المرسومة والتي ركبها الشاعر بشكلها الهندسي الجديد، مما أكد لنا ثوابت الأفكار المنقولة والتقابل اللغوي، واستطاع أن يتقشف باللغة قدر المستطاع، وقد قطعت اللغة شوطًا مثيرًا، وربما القارئ لا يعرف مدى تحرك اللغة مع هذا الشوط المثير في تخزين المفردات وتركيبها مع طراوة الأشياء لكي تصل الأفكار بشكلها المتواصل إلى المتلقي.

فالقصيدة لدى الشاعر العراقي سلمان داود محمد عبارة عن صورة منظورة متكاملة الجسد، تعلن حركتها، مع امتداد اللغة، لكي لا تترسخ في الجمود مع المعاني، لذلك من الممكن جدًّا اختباء بعض المعاني خلف الجسد الواضح للجميع.

القوة الحسية للشاعر تبعث إلى الاقتصاد اللغوي مما تعانق حدائق القليليلة في القصيدة الحديثة وتبعث من خلالها الدلالات الإيحائية وكذلك تترك خلفها لغةً متراصةً، فإن حدة الحسية وقوتها تُعَد مؤشرًا من مؤشرات الغوص في اللغة.

لا نستطيع أن نبتعد عن سياق الجملة الشعرية، وتراكيب الكلمات، لأن الجملة الشعرية هي التي تحوي النص، فاستعمال الكلمات تجعلها تكتسب معان جديدة نابعة من البناء ومدى اختيار الكلمات الاقتصادية ودسها في الجمل الشعرية، فالكلمات لها علاقاتها تكونها كبدائل من ناحية الاشتقاق والترادف والتضاد.

إن تسييس العبارة أو الجملة الشعرية ضمن السياق تجعلنا الحصول على معان جديدة، بل تثبت المعنى وتوضحه تاركةً خلفها دلالات جديدة مصاحبة للمعاني

الجديدة. لذلك فالقصيدة الحديثة تعتمد على توظيف اللغة بالشكل التقشفي والاعتماد على قوة المعنى ومن هنا تظهر لنا قوة السياق مع المعاني التي انتخبها الشاعر المحدث.

(لذلك فإنه ينبغي عند محاولة تفسير النصوص الأدبية ألا نكتفي بتسجيل القيمة المعجمية لألفاظها، بل لا بد من ملاحظة البيئة الجديدة التي وُجِدَت فيها هذه الألفاظ ./ ص٥٧ - السياق وأثره في المعنى - الدكتور المهدي ابراهيم الغويل).

تذهب بنا الحسية الداخلية على إمكانية الشاعر، فالتشبيه يعتمد أحيانًا على الحسية الداخلية لإشراكهما في العلاقات المرسومة بين الاثنين، فالعلاقة القائمة هي علاقة مقارنة وليس علاقة اتحاد وتفاعل (كما يقول الدكتور جابر عصفور)، بمعنى أن لا يحدث داخل التشبيه تجاوز مفرط في دلالة الكلمات.

الفصل الخامس:

النص وخصخصة العنوان

إن بنية العنوان لدى الشاعر العراقي سلمان داود محمد، وهو يقودنا إلى بحر هادئ من القصائد التي تدخل المخيلة، وانفتاحها حول العالم، هذا لا يعني بأنه قد تجاوز العنونة، وراح يطالب بجسد القصيدة دون النطق بها، فالعنوان لدى الشاعر سلمان له وظيفته ومغايراته وكيفية تحويله إلى نص مفتوح، وأستطيع القول أن معظم العناوين التي اختارها هي عبارة عن عناوين مفتوحة على وقوعها الزمكاني، وكذلك شدها برابط فلسفي معتمدًا على لغته الجياشة.

فالمقاربة اللغوية لدى الشاعر هي التي جعلت منه ينتمي إلى مكونات تركيبية لهذه العناوين التي اعتمدها في معظم قصائده ومجاميعه الشعرية، فالعلاقة مع جسد القصيدة، يكشف لنا التحولات التي ينتابها وهو في خيال حركي، وما بين الفلاش باك وهذا الخيال استطاع توظيف لغته الشعرية لتشمل العنونة أيضا، فتجربة الشاعر الشعرية لها مكوناتها وأزمنتها التي راح يطرحها منذ العنونة إلى حيثيات القصيدة التي يعتمدها، والاختلاف هو اختلاف الفترات الزمنية، لذلك شكلت لدينا وضائف متنوعة ودلالات وتناصية موزعة بين القصائد والعنونة المعتمدة.

العنوان يشكل عادة علامات دالة، وهو المفتاح الدلالي الآمن للقصيدة ويطعمه الشاعر برمزية معقولة، ومعظم العناوين عبارة عن جمل اسمية، فيها من الإيحاء والعلامات السيميائية والتي تشكل بالنسبة للشاعر سلمان مدخله الأول نحو جسد القصيدة المتمثلة بالصور الشعرية مع لغة يراوغ بها ما بين الشكل ومضامينها؛ والتي يعطيها بعدًا فلسفيّا كما هي في القصيدة الديكارتية.

(العنوان هو المفتاح الضروري لسبر أغوار النص، والتعمق في شعابه التائهة، والسفر في دهاليزه الممتدة. كما أنه الأداة التي بها يتحقق اتساق النص وانسجامه، وبها تبرز مقروئية النص، وتنكشف مقاصده المباشرة وغير المباشرة. وبالتالي، فالنص هو العنوان، والعنوان هو النص، وبينهما علاقات جدلية وانعكاسية، أو علاقات تعيينية أو إيحائية، أو علاقات كلية أو جزئية/ الدكتور جميل حمداوي- السيموطيقيا والعنونة).

بما أن اللغة تشكل نظامًا من الدلالات فالعنوان يشكل جزء منها، حيث يوضح دلالات النص الشعري ويساعد على اكتشاف معانيه ضمن الرمزية التي يعتمدها الشاعر، لذلك أطلقوا عليه بأنه المفتاح الدال الذي يفتح لنا النص لسبر أغواره والتعمق في شعابه، والدخول في منتجعاته ودهاليز القصيدة الشعرية.

إن فضاء القصيدة فضاء واسع، ولكي ندخل إلى هذا الفضاء علينا أن نبدأ بنقطة، وهذه النقطة تشكل الدلالة الأولى في القصيدة الشعرية، وهي تدلنا إلى فضاء النص، وتقودنا إلى معانيه ورموزه وكذلك مطباته إن وُجِدت. وبما أن مقاربة العنوان لا يتمثل إلا بتمثل المقاربة السيميوطيقية التي تتعامل مع العناوين، وذلك باعتبارها علامات وإشارات ورموز وأيقونات واستعارات.

ثلاثة مفاهيم من الممكن أن أرسمها هنا وما يخص العنونة ولغتها الخاصة.

١- العنوان هو الخيمة الأولى للقصيدة الشعرية، أي يشكل البعد الأول في اللغة التي تعتمد الجمالية وكيفية جذب المتلقي من خلاله.

٢- السلطة التي تسيطر سيطرةً لغويةً على القصيدة، ومنه تبدأ القراءة الأولى والدخول إلى النص، الذي يشكل الجسد.

٣- يشكل العنوان فاعلية الشاعر بالنص الذي يرسمه، ومن خلال هذه الفاعلية يصهر المفردات الشعرية المتعلقة بالعنوان. فالحوار الذاتي في العنونة له ميزته وكيفية ترتيب المفردات الاقتصادية.

يجذبنا الشاعر ويدخلنا إلى حالته المغناطيسية مع العنونة والإبحار في النص الذي رسمه، وهو يتعاطى الإبحار في كيفية شد القارئ نحوه، والدخول إلى منتجعه الشعري. ومن هذه الحالة المغناطيسية يقدم العنوان كبوابة أولى في المغايرات الحسية والتي من الممكن حذف بعض الكلمات وإضافة غيرها حسب جسد القصيدة التي يعتمدها الشاعر:

لو تفحصنا الأعمال الشعرية الكاملة في الجزئين الأول والثاني لقرأنا لغة الشاعر الجذابة والتي لها جاذبيتها نحو هذه المجاميع.

غيوم أرضية –علامتي الفارقة– ازدهارات المفعول به.

(واوي) الجماعة (والواوي باللغة العراقية الدارجة تعني الثعلب ، وتعني ابن آوى).

سعفة كلام – دمعة في صندوق البريد.

جميع هذا العناوين هي لمجاميع شعرية احتوتها الأعمال الشعرية للشاعر العراقي سلمان داود محمد، وهي عبارة عن جمل اسمية راح يرسمها الشاعر كي تسبح في فضاء الشعر. سأدخل إلى غرف هذه العناوين وأرسم ما تيسر لي من رؤية وبصيرة وما يجود به الشاعر سلمان داود محمد.

المناخ الفكري الذي ترعرعت به هذه العناوين، هو مناخ الشاعر الذي ينتمي إلى دلالات غائبة ودلالات حاضرة، ومن هنا أستطيع أن اسمي بعض العناوين بالعنونة المفتوحة، لأنها تتقبل التأويل، وتقبل الإضافة والحذف، وهذه خاصية غير متواجدة لدى أي شاعر، وإنما ما أراه لدى الشاعر هو إصراره على تشكيلات الشاعر ليحفظ الطابع المعرفي للشعرية برؤى تتطلع بما تخدم العصر الذي هو عليه ومنه، لذلك تتحرك لديه الأصول الدلالية ضمن حركته الفعالة في فن النظم.

التلاعب باللغة وإعطاء الدفء لها، أولوية دلالية لقيادة القصيدة وتزويدها بالمقبلات الجميلة، فغيوم أرضية، وعادةً الغيوم ليست أرضيةً، ولكن الشاعر العراقي سلمان داود أراد من ذلك أن يبدأ بدايةً لجذب المتلقي نحو مجموعته الشعرية، وكذلك لو نظرنا

إلى العنوان الآخر وهو واوي الجماعة، فما بين واو الجماعة والواوي تكمن دلالتان، الأولى/ واو الجماعة/ والثانية واوي والتي تعني الثعلب.

إن القصيدة الشعرية هي من ممتلكات الشاعر المعرفية، ومن خلالها يتم عملية التواصل ما بينه وبين الآخر وما بينه وبين حوار الذات، ولم تتم هذه العملية المعرفية إلا بمعرفة رأس القصيدة والتي هي العنوان، والذي يدخل المخيلة ليستقر بها، وكذلك منطقة الفلاش باك في حالة المرور عليه وعملية التذكر والاستذكار.

معركة النص الأولى تبدأ من عنونته، وهذه المعركة تشكل لحظة كتابة عنوان النص الشعري، وهي من أصعب المعارك التي يقودها الشاعر قبل أن يقود معركته الثانية مع القصيدة الشعرية. فالنظر إلى القصيدة من منظور شاعري، هو الانحياز التام إلى فلسفة الجمال، وللجمالية دورها في تحديد اللغة التي يعتمدها الشاعر في خصخصة العنوان والخروج منه بيقين تام لا يقبل الشك بما رسمه.

فالاستجابة الفعالة ما بين خيال الشاعر ومفرداته، هي استجابة للذهنية التي تحوي على مخزونها من المفردات الشعرية، وبدون حركة لهذه المفردات تبقى جامدة، لا يستطيع الخيال استخراجها. ليس هناك بقع سوداء تحيط بالعنونة المرتقبة، فهي أخاذة في النمو مع نمو النص الذي يحتم على الشاعر وليس على غيره، فالعنونة المقصودة، هي التي تقود النص الشعري.

إن العلاقة بين اللغة والواقع، هي كالعلاقة بين الشاعر وبيئته، فاللغة هي التي تنقل تلك الوقائع والشاعر يوظف اللغة بخبرته وتجربته الشعرية، وما للبصيرة إلا دورها أيضًا باختراق الحدث وتحويله إلى لغة واستخدامها، ومعظم تلك الالتفاتات تشتغل تحت مسميات معينة وهذه المسميات هي البذور الأولى لاشتقاق العنونة منها، عندما يكون الشاعر قد تحرك الخيال في مخيلته وأخذ يدخل مناطق فن النظم للقصيدة بواسطة الخيال المصور الذي له دوره الفعال في تقييم الحدث الشعري، وهذا هو المتواجد في العنونة وخصخصتها لدى الشاعر العراقي سلمان داود محمد.

(نحن نرى الأشكال، وإذا ما تأملنا أصل إدراكنا الحسي لها استطعنا أن نقول إن هذه الرؤية إحساس. أما التمييز بين الإحساس بالشكل والإحساس الذي لا شكل له فيتعل بمضمون الإدراك وطابعه لا بكيفية تكوين الإدراك الحسي ذاته./ ص١٥٠ - الإحساس بالجمال - جورج سانتيانا./ ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوي، ومراجعة الدكتور زكي نجيب محفوظ).

إن الأثر الجمالي الذي تحمله البصيرة يختلف عن الأثر الجمالي الذي تولده الأشكال المتوزعة هنا وهناك، وبصيرة الشاعر تختلف كل الاختلاف عن بصيرة الإنسان العادي، فبواسطة البصر والبصيرة والتفاتاتها، يجمع الشاعر سلمان داود محمد لقطاته التي تدخل الذهنية، ومنها يشرح قصائده والتي تعطي بوابةً مثيرةً لكل قصيدة، وهذه الإثارة لها دورها الفعال في حضور الآخر والمتلقي كي يكون مع الحدث الشعري.

العنونة في الأعمال الشعرية الأولى

الأعمال الشعرية الأولى، هي حاضنة لمجاميع شعرية، وقد حضنت ثلاث مجاميع شعرية في أعمال الشاعر العراقي سلمان داود محمد.

وقد أعتمد الشاعر على اللون الأسود باختياره لون الغلاف، يتوسطه لوحة تشكيلية ذات ألوان متجانسة وقد احتوت على حروف باللغة العربية، كأن الفنان يقودنا + العنونة، إلى قصر ملكي لننقب عن الغرف التي في داخل القصر. وكذلك فاللون الأزرق أشار إلى القبة السماوية وهو قريب تمامًا من لون بوابة بابل. اللون الأسود يرمز إلى الحزن وعدم الأريحية، وهي دلالة دالة تقود المتلقي إلى مساحة لا بأس بها من التفكير وخصوصا أن الشاعر قد رسم أسماء المجاميع الشعرية على الغلاف وقد بدأ بـ : غيوم أرضية :

غيوم أرضية.

علامتي الفارقة.

إزدهارات المفعول به.

غيوم أرضية:

يبدأ الشاعر سلمان داود محمد بالعنونة (غيوم أرضية)، وقد كتب تحت العنوان:

(العالم خطير مثل طفل يدخن، وبذيء كبائع الطيور...).

غيوم أرضية، هذه العنونة محمولة كعتبة لإحدى القصائد من قصائد المجموعة الشعرية، وقد استقل لوحده كحاضن فعال يتبعه المتلقي بقصدية الشاعر وإشارته المرسومة للمجموعة الشعرية عامةً، ويشكل العنوان (**أول لقاء مادي «فيزيقي» محسوس بين القارئ والكاتب./ سيمياء العنوان، ص ٣١ - بسام قدوس**).

تعددت العناوين في المجموعة الشعرية ما بين العناوين المركبة والتي سأنقلها بشكلها التصويري كمجموعة مركبة لها دلالاتها، وبين العناوين ككلمات، أيضًا سأجمعها كمجموعة صورية مفردة تعني الكلمات وحضورها في القصيدة الحديثة:

العنونة المركبة:

عاهة إبليس

تنبيهات الناقوس الخشبي

ممتلكات الظل

غيوم أرضية

يحدث في جنوب شرق الشمال الغربي

ندم آدم

العنونة المنفردة:

إمضاء

انتهاكات

يعتمد الشاعر العراقي سلمان داود محمد على عناوين مركبة، إشارية رمزية وأخرى انفرادية (المجموعة بكاملها تحوي على عنوانين منفردين)، وهذا مما يدل على اهتمام

الشاعر بالعناوين المركبة كجملة اسمية أو فعلية أكثر من العنونة الانفرادية. يتقشف العنوان عادةً في اللغة، ولكن يعلن ظهوره وحركته كعنصر مستقل يشير إلى جسد القصيدة، بل الاشتغالات تكون محضونة مع العنونة، فلو نلاحظ من خلال المجموعة الأولى (غيوم أرضية) بأن العنوان كان قصيدة، وفي نفس الوقت حضن القصائد كلها، أي كانت الاشتغلات بسعتها، تحت خيمة هذه القصيدة والتي دلت وأشارت من خلال رمزيتها إلى المجموعة الكاملة.

(إن العنوان باعتباره «الظهور» و«الاعتراض» يحدد حقل اشتغال المتلقى عليه، كما كان العنوان: «القصد» و«الإرادة» تحديدًا لحقل اشتغال المرسل، وهو-هنا وهناك- علاقة بين خارج لغوي وداخل لغوي./ ص٢٢ - العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي- د. محمد فكري الجزار).

لكل عنوان لغته ورمزيته، لذلك نستطيع أن نقول أيضًا لكل نص خطابه، فالعلاقة التي يؤسسها الشاعر ما بين العنونة وجسد القصيدة علاقة لغوية، تنفتح بها اللغة، وتعود إلى مركزيتها ثانيةً إلى العنونة، ونستطيع أن ندل على ترتيب اللغة ومفهومها من خلال العنونة مثلًا: تنبيهات الناقوس الخشبي... فالناقوس دلالة يقودنا إلى الاحتراق، وهذا والخشب قابل إلى الاحتراق، فهنا العلاقة ما بين الناقوس والخشب، لذلك تطرق الشاعر سلمان داود محمد إلى الناقوس الخشبي، وزرع الأمل من خلال الناقوس، هذا الأمل يحتاجه المتلقي، لأنه يبعث إلى التفاؤل.

لو نأخذ العنوان الآخر أيضًا كمثال: ممتلكات الظل... فالظل بدون عين باصرة، له ممتلكاته، منها الأشجار والجدران وباقي الأشياء، فقد نقل الشاعر من خلال البصرية، كمشهد حي وشاعري إلى الفراغات كي يقودنا إلى ممتلكات الظل، فهذه العنونة التي تشكلت ظاهرة، وتمتلك الأشياء، ومن خلال هذا الظهور، نقل لنا الشاعر حسيته العناونية من خلال ما يرغب الكتابة حوله. فالعنونة المركبة تصبح لنا كوظيفة كعمل للاشتغالات العديدة، وعند العنونة المنفردة، فقد التجأ الشاعر إلى عنوانين منفردين وهما: إمضاء وانتهاكات، فما هو سر الإمضاء لدى الشاعر وما هو سر الانتهاكات؟

فقد أمضى الشاعر قصيدة إمضاء أمام المرايا، وهو الوحيد يمتلك ذاتها، لذلك فقد عكس هذا السر للمرسل إليه وهو مستوى الخطاب المخزون، فوقع على خروجه.

أما سر العنوان الثاني الذي أشار لنا بـ «انتهاكات»: فقد تعددت العناوين داخل القصيدة، وكل عنوان امتلك خاصيته واستقلاله الجديد، فأصبح لدينا جمهورية تحت اسم «انتهاكات» ومدنها الجديدة هي العناوين التي رسمها الشاعر داخل غرفة «انتهاكات»: فقد بدأ، البطل سهوًا/ غيمة الغجر/ عالم والإشاعاتي - هذه العناوين الداخلية كانت لها شظاياها المصوبة نحو النصوص «أجساد القصائد».

إذا كان مبدأ العلاقة قائمًا ما بين اللغة والعنونة كإشارة إلى جسد القصيدة، فمبدأ العلاقة قائمة ما بين ثلاثة عناصر باعتبار النص منجزًا شعريًّا، فالعناصر الثلاثة، هي اللغة والشاعر والعنونة، مما ينساق الشاعر باعتباره يشكل أحد أدوات النص الشعري، وهو الذي يوظف العنونة ويجانسها مع جسد القصيدة، فالإشاعاتي مثلًا هو الباث للإشاعات، فهذه الإشارة رمزت إلى صاحب الإشاعات، وقادتنا إلى جسد القصيدة لتخبرنا عن ذلك الإشاعاتي.

علامتي الفارقة:

جاء في رأس الصفحة: الكتاب الثاني...

علامتي الفارقة

(أحتاج إلى قياصرة لا ينضبون كي أقرب الفساد من الأبدية.)

هذا ما كتبه الشاعر في الصفحة الأولى من مجموعته الشعرية الثانية: علامتي الفارقة.

العنونة المركبة:

هديل مستعمل

شروع في قتل النص

صباح غير مسلح

رفقة البوم

صورة قيد

علامتي الفارقة

العنونة المنفردة:

فارزة

سوبرمان

لو نلاحظ المعادلة: المنطوق = المطلوب إثباته/ البرهان.

لو وظفنا ضمن القصيدة المتكاملة العنونة كمنطوق وجاهئي للقصيدة، فنحن مطالبون بأسباب توظيف المنطوق، إن كان جملةً مركبةً أو كلمةً مفردةً، وكذلك لو ذهبنا إلى جسد القصيدة، كبرهان نطلقه للمنطوق، وهو الباب الشرعي للقصيدة = العنوان، هنا قد حولنا نظرية من نظريات الرياضيات إلى الشعرية، واشتغلنا من خلالها، ما بين العنونة وأسباب تواجدها، والقصيدة التي نبرهن على حضورها من خلال فكرة منقولة أو حدث شعري نقله الشاعر لنا.

لو أخذنا عنوان (شروع في قتل النص)، فسوف نلاحظ من خلال هذا المشهد الشعري (شعرية العنونة) يستدعي التأويل، فالنص لا يقتل، وإنما يبعث من جديد، ومن خلال هذا العنوان نستطيع الدخول إلى القصيدة والتي كان مفتاحها الأوحد، ولو نلاحظ تشكيلة العناوين معظمها جمل اسمية مما تسهل الدخول والانقياد إلى جوهر القصيدة، وسميوطيقيا تشكل الجملة الاسمية بالعنونة مرتبة عُليا، حسب رأي الناقد المغربي «الدكتور جميل حمداوي» في كتابه سميوطيقيا العنوان.

ننتقل إلى نوذج آخر من العنونة (صباح غير مسلح)، يا ترى هل الصباحات مسلحة، لم أدخل إلى القصيدة أبدًا ولكن أعالج ما جاء في العنونة فقط، فالصباح يبعث إلى الابتسامة وبداية نهار جديد، والتسليح من طبيعة رجال السلاح، إذن نحن مع التسليح بشكله التأويلي وهو «الصباح»، فلو ننزل إلى عبقرية العنونة لدى الشاعر العراقي سلمان

داود محمد، فسوف ندل إلى فلسفة الدهشة، بدايةً من العنوان، ونهاية إلى أصغر وحدة في القصيدة المعتمدة.

إن معظم العناوين لدى الشاعر هي عناوين مفتوحة، وليست مغلوقةً، فنستطيع أن نبني عليها عنصري الغائب والحاضر، ونستطيع أن نذهب بها إلى المغايرات اللغوية، وكذلك تتحمل التأويل والرمزية، وهي حالات قليلة لدى الشعراء، فلو نعالج كلمة سوبرمان، الذي أطلقه نيتشة، وهو ذلك الرجل الخارق، والطائر الذي يتصدى إلى عامل الشر.

إن الكلمات التي تشترك في مختبر العنونة لها ارتباطاتها بالذاكرة، وتتميز منها مجموعة لها علاقاتها المستمرة، وكذلك التراكمات التي تحرك النص بدايةً من العنونة، العنوان الجامد (أي الذي يبنى على كلمات عادية «من الصعب جدًّا أن يحرك القصيدة ويجذب المتلقي، وحتى وإن كانت القصيدة تحمل من الجمالية وحراكها الفعال».

يشتبك العنوان لدى الشاعر سلمان داود محمد مع المنشأ، والمنشأ هو العالم، واللغة التي انحدر منها العنوان، وهنا تبدأ عملية التنافس كعنوان مستقل عن القصيدة في الرؤى الحديثة، وكعنوان يمتد مع القصيدة يبحر بنا إلى الداوخل، ويعين لنا تلك اللغة التي انحدر منها.

فلو نأخذ عنوان (علامتي الفارقة) والتي انحدرت منه العناوين، وكان الحاضن الوحيد للمجموعة الشعرية الثانية من الأعمال، فرغبة الكائن هنا، هي علامته الفارقة والتي ميزته، وعرفت الآخرين عليه، نحن أمام علامات ومؤشرات ورمزيات، إذن من العنونة ندخل إلى السيميائية، سيمائية العنوان، والتي تعني لنا اللغة، وكيفية توظيف اللغة كعنوان، وتقود مجمل المجموعة بكلمة أو عدة كلمات، والعناوين المركبة هي التي تبعثنا إلى الدهشة وإلى اللغة العجائبية وكذلك ما يحيط اللغة من فلسفة قصدية في القصيدة الحديثة.

فالعنوان علاقة تداعية يخترف حالة الغياب من أجل المرسل، لذلك قلت بأنه مفتوح، وانفتاحه على ذاته، ولا يخرج للنزهة، وهي حالة مستقبلية يحددها الباث عادة،

فالشاعر هو صاحب تلك الذاكرة، ومن خلالها يحدد علاقة العنوان مع الأشياء المفككة لكي تتقاطع مع بعضها ويجمعها العنوان.

فعلاقة عنوان المجموعة (علامتي الفارقة) علاقة إرادية، قاد اللغة نحو القصيدة، بل فتح الباب الأول، وهو باب الدخول، العتبة الأولى، لذلك أستطيع القول بأن عنوان المجموعة (علامتي الفارقة) هو عنوان نوعي، لنص يتصف بالنوعية، فالزائر هنا، ينقاد مع النوعية والتي إحدى مصادر الدهشة، فالدهشة عادةً يتم اشتغالاتها على النوعية، لذلك يلازم العنوان هنا نص نوعي.

(يعد العنوان من أهم العتبات النصية الموازية المحيطة بالنص الرئيس، حيث يساهم في توضيح دلالات النص، واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية إن فهما وإن تفسيرًا، وإن تفكيكًا وإن تركيبًا./ الدكتور جميل حمداوي - المغرب).

ولما كان العنوان على هذا المسلك إذن فهو ليس حالة علمية، بل يعتبر مفتاح القصيدة الأولى، يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة، فهو الاضاءة الأولى من ناحية تركيباته ورموزه: **(هذا، ولا يمكن مقاربة العنوان مقاربة علمية موضوعية إلا بتمثل المقاربة السيميوطيقية التي تتعامل مع العناوين، وذلك باعتبارها علامات وإشارات ورموز وأيقونات واستعارات./ الدكتور جميل حمداوي- المغرب).**

أما من ناحية العمل الجمالي كما هو أمامنا من نماذج من العنونة للشاعر العراقي سلمان داود محمد، فيعمل العنوان على شعرية وجمالية العتبة الأولى للقصيدة الحديثة، ويوازي النص: **(في حالة العمل الجمالي، فإن ذلك التشاكل ينتهي بعمل بعملية تواز نصي بين العنوان وعمله فلكل منهما نصيته الخاصة، وإن دخلت عناصر من أحدهما في بناء نصية الآخر./ العنوان وسميوطيقيا الاتصال الأدبي - د. محمد فكري الجزار - ص٣١).**

اللغة هي المغذي الأمثل للعنونة وتمحي كل الاثار المعلنة، وننتظر منها حالات التأويل وكذلك نتاجاتها الدلالية.

ازدهارات المفعول به:

تقودنا المجموعة الشعرية الثالثة من الأعمال الشعرية الأولى عنونة المجموعة بـ (بازدهارات المفعول به)، وقد كتب الشاعر العراقي من على الصفحة الأولى:

(خشية أن تشفى - اكره نفسك جيدًا واقترح الله...).

لا أستطيع أن أسمي ما يكتبه الشاعر سلمان داود محمد من على الصفحة الأولى بالإهداء، كما يفعل معظم الشعراء والكتاب، فقد كانت افتتاحيةً أولى لشريطة العنوان، كأن العنوان يشير لنا وإلى الصفحة الأولى ليقول: ها أنذا، أمتد معكم فادخلوا سالمين ولكن بحذر شديد.

بما أن الصفحة الأولى مستقلة للعنوان فقط، فإذن، هي ملك المؤسسة العنوانية، وكل جملة أو إشارة قريبة من رأس الصفحة الأولى هي امتدادات فعالة مع العنونة، لذلك تمتد الجمل الإشارية إلى الديوان بدايةً من الصفحة المستقلة، وهي غرفة استراحة أولى للمتلقي أو القارئ قبل أن يدخل غرف الدهشة ويقلب برفوفها الشعرية لندخل إلى مجموعة ازدهارات المفعول به ونصطاد العناوين المتبقية:

ماراثون انفرادي

خروف العلة

ازدهارات المفعول به

قدم في الأعالي

طبعًا. وإلى الأبد

نثرنة الصنم

(أنت) بكسر العين

سبع عناوين اعتمدت المجموعة الشعرية الأخيرة من الأعمال الشعرية الأولى، وهذا يعني هناك سبع قصائد تراوحت ما بين الطول وما طرحه الشاعر وترجمة حية

لذهنيته الشاعرية والتزمتها العناوين السبعة، وقد تفعمت العناوين بالإثارة والدلالات التي تركتها مرسومة في أعلى الصفحة، فقصيدة (خروف العلة) لا تساوي قصيدة (نثرنة الصنم)، ولكن امتداد القصائد من خلال العنونة رسمت لنا نتائج بمستويات أفقية، أي الدخول إلى شرعية القصيدة والتي تلتف بشبكة من المفردات الشعرية.

ازدهارات المفعول به، ازدهر أي فرح وأسفر وجهه بالازدهار وتلألأ، هذا هو المعنى المعجمي للمفردة، ولكن تركيبها مع المفعول به أعطت معنى الازدهار، فعندما نقول: ازدهرت الحقول، أي نمت وترعرعت، فالمفعول به وكما أراد الشاعر من قصدية مرسومة، قد نما وترعرع، فزادت التأنيث في الازدهار، لأن المفعول به، والفاعل: هو الباث، المرسل، وإلى المرسل إليها، المفعول به.

هذه التراكمات في المعاني، هي نتيجة الجملة التركيبية التي رسمها الشاعر كعنوان حاضن لجميع العنواين الستة والمتبيقة من المجموعة الشعرية (ازدهارات المفعول به). فلو انحنينا قليلًا نحو إجراء العنوان ووظيفته في أعلى القصيدة، أو استقلاليته عن القصيدة كرؤية مستحدثة لاعتبرنا بأن الرؤية للعنوان ذات خصوصية إجرائية تحويلية، فمعظم العناوين تتقبل التغييرات اللغوية، وتمنح التأويل في عملية التفكيك، لذلك فالعنوان له إجرائيته التحويلية، ولنكن مع عنوان غريب يحمل من الدهشة:

(خروف العلة)، هذا العنوان حمل من التحويلات في المعنى ومن التحولات في اللغة، فقد ألغى الشاعر سلمان داود محمد مفردة (حروف) واستبدل حرف الحاء بحرف الخاء، أي الفارق هنا هي النقطة التي رسمها بشكلها التناسبية، مما زاد معنى الجملة الاسمية التي اتخذها كعنوان لقصيدة.

يبقى العنوان كحالة تواصلية ورابطة متقصدة بين العنونة وجسد القصيدة في المنهج القصائدي للشاعر المبدع، ومن أول نظرة للعنونة يقودنا إلى علاقات بين الذات الشاعرة المتهيأة وبين اللغة والأشياء المتواجدة في العالم، فلو نظرنا إلى عنوان (قدم في الأعالي) لوجدنا تلك العلاقة التي نبحث عنها وتلك المفاهيم التي تقودنا.

فالقدم ليس في الأعالي، ولكن الشاعر أراد من هذا الأسلوب أن ينبت من العنونة وظيفة إبلاغية، توصيلية وتواصلية دون الرجوع إلى الحدود والوقوف عند الفراغات التي لا ينظر إليها المتلقي من أول وهلة، فهنا قد تواصل الشاعر معنا ومع الآخرين عبر المنطق المعياري والمجال العقلي، هكذا ينطق العنوان بميزته الفنية والبناء الخارجي والداخلي ليكون مشهدًا تواصليًّا مع اللغة من جهة ومع القصائدية من جهة أخرى، وما جسد القصيدة إلا جزء يسير من القصائدية المعتمدة في المجالات الفنية المشحونة بطاقات جمالية عليا.

إن الشاعر يلبس الجمالية كلباس دائمي، ولم ينزل عن سلمها، فهي الدافع الأول لتزيين اللغة وتوظيفها بشكلها الساحر. فإن الشاعر (**يجعل من اللغة سحرًا ينفذ إلى كل شيء./ أدونيس، مقدمة للشعر العربي - ص١٢٦**).

شيء من الانقلابية على العنونة بشعرية الشاعر العراقي سلمان داود محمد، حيث يقودنا من المنطقة الدالة إلى الشعرية القصائدية، والتي يتوجب من خلالها الموضوعاتية الشاعرية، من خلال منافذ عديدة ومنها شعرية العنونة والمكوث بين جدرانها ضمن القصيدة الحديثة الدالة.

العنونة استعمار حديث، يسطو على ذهنية المتلقي ويستعمرها، وهو يبث بشكله التحريري من الباث ليملأ رأس الصفحة ويقود بياضاتها وكذلك سوادها، ويدل على الأشياء، وعندما ننقب عن تلك الأشياء فهي في مخازن الذهب (جسد القصيدة) وكل مخزن له تنقيباته في الدلالات الواضحة والدلالات الإيحائية.

العنونة في الأعمال الشعرية الثانية

الأعمال الشعرية الثانية للشاعر العراقي سلمان داود محمد، وعندما نقف مع الغلاف قبل كل شيء تراودنا لوحة ذات دلالات إيحائية، وتقودنا اللوحة إلى القميص الذي تحضنه ساعدان مع ألوانهما الطبيعية، والقميص الأزرق الثابت، والذي من الممكن هدمه بدلالة متحركة كي يدخلنا إلى الأعمال الشعرية الثانية، فإنها إشارة مفتاحية.

لتهيكل لنا نمو المجاميع الشعرية داخل غرفة الأعمال.

ثلاث مجاميع شعرية تعتمدها الأعمال الشعرية الثانية:

(واوي) الجماعة

سعفة كلام

دمعة في صندوق البريد

ثلاثة عناوين مفتوحة، وهذا يعني نحن أمام تنظيم للمعنى، لا ضجيج يقودنا إلى هلوسة الكلمات بشكل لا قصدي، فلو وضعنا العناوين أمام مرآة، ستكون النتائج انعكاسها على التأويل والاعتداء بشكل رمزي للوصول إلى المتلقي، فقد كانت المغايرات اللغوية المعتمدة ذات قصدية تشكيلية مع اللغة التي ساقها الشاعر في العناوين الثلاثة.

(واوي) الجماعة:

(واوي) الجماعة، والواوي تعني «الثعلب» في لهجة أهل العراق ، « وهي تعني ابن آوى « ، وبينما الشاعر يعتدي على واو الجماعة، فقد أخرجه من صندوق محنط، ونفخ في روحه الحياة، وهكذا هي الشعرية، وبداية مع القصائدية والتي تنقاد إلى ما وراء الأبواب لبناء هيكل جديد من الدلالات، وقد مثلت شيفرة بيولوجية، وتحويل اللغة من المعجمية إلى التصدير الحسي مما جعل المتلقي يوازي إحساس الشاعر، فهذه النقلة الشعرية لعتبة النص تختزل وتجتهد بمراحل نمو النصوص الشعرية في داخل المجموعة.

ما زلنا في الصفحة الأولى، حيث الشاعر العراقي سلمان داود محمد مع النمذجة الفنية.

فقوة التظيم للصفحة الأولى تجرنا إلى دواخل الديوان:

موبايلات أولي الأمر بلا هديل

و(عراقنا) في مراودة الحمام

بلا شبكة...

هدم العنوان المباشر والاعتماد على المغايرات اللغوية، فهنا قد أسس الشاعر كيانًا للعنونة معتمدًا على حداثوية الوقع اللغوي مما أنتج دلالات جديدة تمنح العنونة حراكها الجديد، والعنونة إذا لم يتم هدمها وتأسيسها من جديد، فقد تقف البصرية جامدةً في رؤيتها للأشياء، ونحن نطالبها الحركة ضمن الخيال الذاتي، ولكي يكون الشاعر الأكثر غوصًا مع العنونة الحاضنة الفعالة للمجموعة الشعرية، فقد مدها بجمل إضافية تعريفية تواصلية لتمنحه الشرعية والدخول إلى النصوص الشعرية المعتمدة.

أبناء الشوارع

(واوي) الجماعة

مايكرسكوب أعمى يتكهن

قدري قاد بقرنا

رنين المعدل وراثيا

الأسرة السعيدة

أغنية ذابلة

أيها ال

خزي

إعلان

Go

العنوان يتحرك في حالات: مغايرات، ومغايرات اللغة وتشكيلاتها، والانزياح الذي يطرأ عليه، وإلا أصل الكلمات كلمات جامدة لا حراك فيها، ومن حولها تدور قصيدة متكئة على عنونة جدارية، ليصبح لدينا جدار اللوحة (القصيدة الحديثة كلها) فالجدار له بياضه، فيلتزم العنوان صامتًا أمام البياض، فليس من المعقول إملاء الصفحة الأولى بعنوان من عدة جمل.

فأبناء الشوارع مثلًا اتكأ الشاعر العراقي سلمان داود محمد على التسمية الشائعة لأهالي بغداد، بأبناء الشوارع، وهم ليسوا التائهين ولا المنبوذين عادةً وإنما الذين خرجوا عن تقاليد غيرهم، وكذلك فالعنوان يوحي إلينا مباهج الشاعر الشعرية وتحدياته باللفظة الأولى.

نحن أمام العنونة وتكسير الأبواب للدخول إلى منهجية الدلالات المرسومة، ومعاني ومفاهيم العنونة التي كسرها الشاعر وراح يبحث عن معان ومفاهيم أكثر لياقةً من ذي قبل، فأبناء الشوارع، ليس كـ(واوي الجماعة)، ولكن في الحالتين هي حالة جمع وليست كلمات مفردة، أي المضمون يدل على الجمع، وعندما يمتد العنوان سوف نصطدم بعنونة مدهشة (واوي) الجماعة، وقد حصر الشاعر مفردة (واوي) بين قوسين لأنها مفردة محلية الصنع وخارج معجم اللغة، ولكنها صناعة متداولة بين الجميع ولها خصوصيتها والأمثلة القديمة كثيرة حول هذه اللفظة التي وظفها الشاعر في قصيدة لها مؤثراتها بداية من العنونة.

لأهمية العنوان في النص الشعري يقول الناقد المغربي الدكتور جميل حمداوي:

(لقد أولت السيميوطيقا أهميةً كبرى للعنوان، وذلك باعتباره مصطلحًا إجرائيًّا ناجحًا في مقاربة النص الأدبي، ونظرًا لكونه مفتاحًا أساسيًّا، يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة، وذلك بغية استنطاقها وتأويلها. وبالتالي، يستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه، وذلك عبر استكناه بنياته الدلالية والرمزية، وأن يضيء لنا في بداية الأمر ما أشكل من النص وغمض. فالعنوان–إذًا– هو مفتاح تقني يجس به السيميولوجي نبض النص، ويقيس به تجاعيده، ويستكشف ترسباته البنيوية وتضاريسه التركيبية، وذلك على المستويين: الدلالي والرمزي – الدكتور جميل حمداوي – السيميوطيقيا والعنونة – ص٩).

العنوان ليس اشتقاقًا من النص وإنما النص اشتقاق من العنوان، وإذا كان النص الشعري يولد العنوان، هذا يعني أن الكتابة كانت خارج الفكرية، ولم يتم تحديد اتجاهاتها، وتم تحديد ذلك بعد كتابة النص الشعري، لذلك عندما نضع هدفًا معينًا للكتابة علينا أن نفكر بالعنوان قبل الكتابة، وهي أصعب مرحلة يمر بها الشاعر.

ما بين عنوانين مفتوحين الأول مايكرسكوب أعمى يتكهن والثاني قدري قاد بقرنا، فالعنوان الأول تكمن رؤية الأعمى عبر المايكرسكوب، ودقة النظر عبر هذا الجهاز للدقيق الذي يكشف الجزئيات وقد اعتمد الشاعر هنا على تسميته بالإنجليزية (M – croscope)، بينما نطلق عليه بالعربية المجهر، ومن خلال زركشته للغة فقد اعتمد الشاعر الجمالية مع العنونة، وهناك العديد من المجاهر فمنها الضوئية ومنها التشريحية والمجاهر الماسحة والإلكترونية النافذة، وفي جميع الأحوال فهناك تناقض ما بين الأعمى وما بين المايكرسكوب، وقد وظف الشاعر بشكل قصدي هذا التناقض، وربما أراد من الأعمى أن ينظر بفكره وليس بعينه المجرة.

إن قيادة المايكرسكوب، ليس كقيادة البقرة، فالأعمى انتمى إلى المايكرسكوب، بينما (قدري) انتمى إلى البقرة، وهو جزء من حياة هذا الاسم الذي كثر تداوله وخصوصًا في القراءة الخلدونية للصف الأول الابتدائي، فالرؤية واضحة في علم العنونة والاعتماد على ما هو شيح في حياتنا اليومية، وليس هناك من يتذكر من مثل هذه العناوين والتي لها منطقها الفلسفي والأريحية النفسية، كأن يقول للقارئ: أنت كنت هنا ما بين المايكرسكوب والبقرة؛ وهنا يكون الشاعر قد اتخذ من المقاربة العنوانية حالة الوضع اليومي في بغداد – العراق، وما يفكر به العراقيون في حياتهم الجديدية.

رنين المعدل وراثيًّا/ الأسرة السعيدة/ أغنية ذابلة/ أيها الـ – الشاعر العراقي سلمان داود محمد ومن خلال امتداد العنونة الرئيسية للقصائد يكون قد أنجز سلسلةً معنونةً، فمثلًا أيها الـ: بقيت الكلمة الثانية معلقةً، هادئةً، ويطالب القصيدة بتوضيح تلك النقوصات التي رسمها، وهنا عنونة ممسرحة، كأنه جعل المشهد يطوف في الهواء ما بين المخرج والممثل، وما بين الممثل (الباث الثاني ما بعد المؤلف) والجمهور (المتلقي/ القارئ) وهذه المشاهد نلاحظها ونفكر بها من على خشبة المسرح عادة.

سيميوطيقيًّا فإن العناوين المركبة تحتل المرتبة الأولى، ولو نلاحظ معظم العناوين تعتمد الجملة الإسمية، وأما الجملة الفعلية فهي في حالة التركيب وحسب رأيي النقدي

تبتعد عن القصائدية إلا ما ندر، مفعظم القصائد تعتمد على عناوين لجمل إسمية، وكذلك عناوين المجاميع الشعرية، والتي تحتل كمرتبة قصوى، فهي مباشرة الدخول إلى الذهنية، ومن الممكن جدا التلاعب بلغتها، والاعتداء على اللغة من ناحية المغايرات، فالشاعر هنا يعتدي على مفعولين: العنونة والقصيدة، فهو الراسم الأول للعنونة، وهو الشارح والمتابع الأول من خلال المنظور الذاتي للقصيدة (القصيدة الحديثة).

رنين المعدل وراثيًّا؛ والأسرة السعيدة، من الممكن جدًّا أن أعتبرها امتدادًا للعنوان الأول، فالعنوان الأول يشغل المعدل الاقتصادي (وراثيًّا) والعنوان الثاني يشغل بهجة الأسرة وسعادتها في الحياة (لم أدخل إلى النصوص الشعرية لكي لا أقتبس المعاني الداخلية واكتفيت بالمعاني الخارجية وما تشغله العناوين من معانٍ ومواقع حضورها في القصيدة الحديثة).

يمظهر العنوان النص الشعري ويشرعنه كعنصر مهم من عناصر القصيدة الحديثة، ويعلن للآخرين النوايا القصدية للشاعر، فيشكل كقيمة ومظهرية ما بين معنى الشاعر وما بين العنوان المرسوم، وهنا يثير الجدل، وتتناقل الناس هذا الجدل مما يتم التداول بين الآخرين على وجود مجموعة شعرية أو بعض الأعمال المطروحة للآخرين. لو نذهب إلى ثلاثة عناوين منفردة وهي: **خزي/ إعلان/ Go** - سنتوقف عند العنوان الأخير وصرخات الأمريكان دائمًا: في الشوارع أو في الأماكن المزدحمة، وعند التفتيش ومداهمة البيوت: (**Go، Go، Go، Go**).

ومن هنا اشتق الشاعر عنوان قصيدته وراح يرتب بنيتها على مستوى العنونة المرسومة، وهو من العناوين المنفردة والمنقولة من المشهد اليومي في الحياة العراقية عند الاحتلال، ومن مثل هذه المشاهد تتصاعد المعاني مما تشكل حوارًا ذاتيًّا ما بين النص المعتمد وما بين ذاتية الشاعر الشاعرة (لماذا الشاعرة؟ لأن الشاعر هنا قد أعطى تنغيمًا خاصًّا واعتمد على موسيقى تواصلية وكأنك تغني مع المفردات).

العنوان المفرد (لمجموعة شعرية كاملة) عادةً يقع في التقريرية وذلك لمباشرته في المعنى من جهة، والتقليل من التأويل الذي يصيبه كحصة للعنونة وإشراك المتلقي

معه، لذلك فالعنوان المركب يحوي على ميتالغوية يشترك القارئ في التأويل، وتُعَد هذه مسؤولية كبيرة على الشاعر باختيار العنونة والمبالاة بها، بل وحتى التغنج بالعنوان ومضمونه الواسع الذي يفرش المجموعة كحاضن فعال بحركاته الدلالية، ويبتعد عن المباشرة من جهة ويعطي مساحةً واسعةً بالتأويل من جهة أخرى، وهذه الخاصية تُعَد للعناوين التي تحوي على عدة نصوص شعرية، بينما يختلف العنوان الذي يرمز أو يشير إلى قصيدة مفردة.

سعفة كلام:

هذه المعطيات الحسية، بكل تأكيد تؤدي إلى الإدراك، فالإدراك يلي بعد الإحساس، فسعفة كلام خارج أل التعريف، قد انطلقت بحريتها، وهي تطوف في الهواء.

شكلت جملة «سعفة كلام» عنونةً منفصلةً تمامًا، وقد أدت وضيفة المفتاح الرئيسي للقصر الشعري للمجوعة الشعرية، وهذا الانفصال، الاستقلالية في العنونة خارج عناوين القصائد شكل حضنًا دافئًا لجميع قصائد المجموعة، كالأم عندما تمنح الدفء لأولادها، وقد حملت العنونة معها «سعفة كلام» الرمزية والعلامة مما دلت على التدليل.

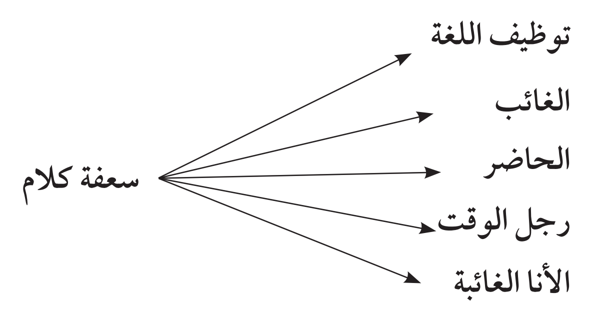
ويقول الدكتور جميل حمداوي: إن العنوان (**مفتاح تقني يجس به السيمولوجي نبض النص، وتجاعيده وترسانته البنيوية، وتضاريسه التركيبية على المستويين الدلالي والرمزي.- د. جميل حمداوي - السيمولوجيا والعنونة ص٩٦**).

نحن أمام سعفة تحمل كلامًا، قصائد بعضها عنقودية وبعضها مطرية، تنتمي لحضن سعفتها، وقد كانت السعفة رمزًا، رسمها الشاعر، ولونها بماء الذهب، وأهداها إلى:

(كل دمعة لا تحمل توقيعك باطلة) ...

هناك هدنة مع الدموع اخترقها الشاعر بتوقيع الآخر، والآخر هنا "أنت" فالدموع جميعها باطلة، إذا خرجت خارج فستانها الدمعي، وخارج وجهها الذي وقع الحياة، فهنا الفاصل الشعري الذي وظفه الشاعر العراقي سلمان داود محمد في مقدمة مجموعته

الشعرية "سعفة كلام"، وبتوصيل اللغة استطاع أن يرسم خارطةً أخرى تتواصل مع عنوان المجموعة الشعرية:



تتمحور المجموعة الشعرية من خلال «سعفة كلام» وتشير إلى الكثير من المعاني بطرقتها اللغوية المتغايرة ورمزيتها العنفوانية التي انتخبها الشاعر، فالمطابقات اللغوية تحرك الفعل ما بين القصيدة والعنونة، وهنا يدل على حسية الشاعر الواسعة ومدى تقصيه للقصائدية مع العنونة، فالعنونة شكلت لديه الفعل الحاضر غير المكرر في مجابهة الآخر واستقطابه نحو المجموعة ليدليه عليها من خلال الإشارة والرمز التي رسمها من خلال جملته الاسمية المركبة من كلمتين.

وقد احتوت المجموعة الشعرية على العديد من العناوين: عناوين للقصائد التي كتبها الشاعر بفترات زمنية مختلفة.

وسأرسم هذه العناوين والتطرق على حضورها في القصائدية من جهة وفي كيفية توظيفها وموقعها الفعال من جهة أخرى:

عاجل جدًّا

أحبك بمقداري

MESSAGE

وردة الإرهابي

ابتسامة الله

منهوب الضوء

هواء محنط
يا ثمين الحطب
عتمة زاهرة
خطر أخضر
سؤدد
رعايا
الطعين
برهان
دائمًا
إرث
إلياذة
Y
ملاذ
غوغاء
صولة
ممسوس
تنويه
مضيعة
انقلاب
سر
جرائد
بكالوريا

يختزل الشاعر عتبات نصوصه من خلال الجمل المركبة والتي لم تتعد الكلمتين مع إضافة بعض ضمائر الاتصال إلى المفردة التي اعتنقها كعنوان لقصيدته، وكل هذه المفردات والجمل التي نقلتها من المؤلفات الكاملة، شكلت عناوين فرعية للقصائد التي رسمها الشاعر في مجموعته الشعرية «سعفة كلام»، وقد شكلت هذه العناوين كمركزية واضحة لمنطق الكتابة باعتبارها عتبات لها سياقات توظيفية.

عاجل جدًّا/ أحبك بمقداري - عاجل جدًّا، وهو عنوان يشبه بيان شعري من خلال القصائدية، وظفه الشاعر كصورة تخييلية أراد منه أن يلفت أنظار الآخر من خلال منظور العنونة (رجل الوقت) وقد فتح الزمنية أمامه من خلال الوقت واعتماده على مفردتين: عاجل جدًّا، إن هذه الخاصية جذبت المتلقي للتنقيب عن هذا البيان من خلال قصيدة، بينما يختلف العنوان الثاني الذي نقلته «أحبك بمقداري».

وهنا إن دل يدل على مركزية العنوان:

(ثمة مستويات ثلاثة في منهج تحليل العنوان: اللغة والنص والخطاب والعلاقة بينهما علاقة تضمنية. ويمثل مستوى العنوان البنية التركيبية التي تقف من ورائها مقاصد المرسل، بينما تشكل بنية المعنى المستوى النصي وفاعلها الرئيسي تأويل المتلقي./ العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي - د. محمد فكري الجزار - ص٣٨).

لغة العنونة لا تشتق إلا من اللغة، وإن كانت لغة تركيبية، فهناك مسافة بين لغة العنوان واللغة الإحالية، ولغة العنوان تتكئ على اللغة الفلسفية، لقوتها وظهور معناها الخفي وتواجد عنصر الدهشة من خلالها - وردة الإرهابي.

عنوان يغاير اللغة، فالإهرابي وردته القتل، والتفجيرات والتفخيخ، فهنا عامل التأويل وفي نفس الوقت عنصر الدهشة يحملها العنوان من خلال توقيت تعييني للجملة الإسمية المركبة ولو فارقنا وردة الإرهابي، فهنا امتداد ما بين هذه العنونة والعنونة الأخرى «ابتسامة الله»، فلو أجرينا تمحيصًا من خلال التأويل فهما يلتقيان بالمعاني المحمولة وما يريده الشاعر من العنونة كمدخل أولي للقصيدة الشعرية الحديثة، وأفكار الشاعر تختلف

عن أفكار الأديب الآخر (القاص والروائي وغيرهم) لذلك فالشاعر بتسمياته المختلفة والقصائدية المقصودة.

فالعبارة المحيلة للشاعر تستند في فلسفتها اللغوية، وتكون حاملةً لمعلومة، ومرتبطةً ارتباطًا جدليًّا امتدايًّا في القصيدة وجسدها المرسوم.

العنوان نص آخر يوازي النص الذي يوازيه وقد قال جيرار جينيت (**هو ليست مجموعة كلمات تتوسط أعلى صفحة النص، لكنما هو نص تتناسل إيحاءاته الدلالية تبعًا لنمطه ووظيفته. فهو نص آخر يوازي النص الذي يقع تحته مباشرة - عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص - عبد الحق بالعاد - ص٤٢**).

أحيانًا تكون الدلالة غائبةً، فتحضر من خلال النص الشعري كما رسمته في الرسم الذي مر علينا أعلاه، ومعظم النقاد يتفق مع رأي جيرار جينيت حول العنونة وكيف توازي النص الذي تحته، وتُعْتَبر القصيدة الحديثة امتدادًا للعنونة، إن كانت مفردةً أو مركبةً.

لو نلاحظ بعض العناوين التي اعتمدها الشاعر سلمان داود محمد ومنها حرف (Y) وعند لفظه تعني بالعربية لماذا، وهي طريقة ذكية لتوظيف بعض الحروف باللغة الإنجليزية لتنتج لنا معان أخرى باللغة العربية، ونستمر مع العناوين: هواء محنط/ يا ثمين الحطب/ عتمة زاهرة/ خطر أخضر - وهذه العناوين ليست مشتقةً من القصائد وإنما دالة إلى القصائد التي اعتمدها الشاعر، وهي تحمل شعريتها أيضًا وذلك لحجم التأويل الذي يحتويه كل عنوان رسمه لقصيدة، وهنا تكون حسية الشاعر والذات الشاعرة قد خلقت خلقا جديدًا وهي تنتمي مع العنونة كاستمرارية في الخلق الجديد وانبعاث نحو التجدد في القصيدة الشعرية الحديثة.

إن العنوان يثبت داخليًّا حالة الفعل، ومن الداخل يقضي على الأشياء ويحولها، ولكن ظاهريًّا، هو مع الأشياء قبل التحويل، وهذا ما نشاهده في المشهد العنواني من خلال بعض العناوين المفردة، وكذلك بعض العناوين المركبة، برهان/ دائمًا/ إرث/ تنويه/ مضيعة/ انقلاب/ سر/ جرائد/ بكالوريا.

ربما توحي لنا بعض العناوين بمباشرتها المرسومة، ولكن عند التنقيب، فهي ليست كذلك وإنما أراد الشاعر من خلالها توصيل فكرة قصدية، فكانت وسيلته كجسر ناقل لهذه الفكرة، والقصيدة التي تعتمد على فكرة هي التي تقف مع أشياء الحياة أولا، القصيدة التي تبتعد عن ذلك، تسطر لنا جملًا خارج القصدية، ونحن ننتمي إلى قصدية الشاعر من خلال الفكرة والأشياء المتواجدة في الحياة لأنها تبعث على الديمومة والتنقيب عن الحدث الشعري بشكل عام.

تنتقل الأشكال التصويرية والتشكيلية للفعل الخارجي من تشبيهات وصفات واستعارات بواسطة الفعل الداخلي، وتنتقل إلى العنونة من خلال المميزات الفنية إلى فعل مغاير وتحل التعبيرية من خلال نسق العنوان وطبيعته المختارة في التصدي إلى الفعل المباشر، لذلك فمعظم العناوين تُفسّر خارج طبيعتها المكتوبة أي تحمل من التأويل، وله حركته في طبيعة الحال من خلال حركة الخيال في ذهنية الشاعر، والخيال والتخييل لهما الفضل الكبير بالإبحار مع العنونة، بل لتمييزه كحالة مستقلة له شأنه ونمذجته، لانه الوحيد سوف يتداول بين الجميع. ومن هنا نقول بأن العنوان له وظيفة مرجعية وانتباهية وانفعالية ولم نستثن الحالة الجمالية، لذلك يكون لنا الشاعر عنوانه المرسل إلى ما وراء اللغة.

دمعة في صندوق البريد:

دمعة في صندوق بريد: جملة مركبة، والصندوق هنا هو العين، ولكن لم يحدد المرسِل أي صندوق يقصد، هل هو صندوقها مثلًا أو صندوقه (الأنا)، وفي جميع الأحوال، فالعين هو المخزن للدموع، وهي مرسلة إلى الآخر، إن كانت من المرسل أو من المتلقي، فقد نقل الشاعر الفعل وبعض التراكمات في المعاني.

ومن خلال هذه التراكمات يقودنا إلى النص الموازي للعنوان، فهنا حالة تبادل من ناحية المرسِل والمرسَل إليه، يساهمان في التواصل المعرفي العنواني للجمالية التي ظهرت من خلال العنوان. تحويل العنوان من بديهية إلى أخرى يعني تفاعل الشاعر مع

البديهيات، كاتخاذ العنوان على هيئة صورة شعرية كم في عنوان "دمعة في صندوق بريد" وهذا التحول يرمز لنا مدى علاقة الشاعر مع الآخر وعلاقته مع تقريب الأشياء وصهرها في الكلمات المعتمدة.

فجمالية الأشياء في الشعرية هي اكتشاف العلاقات بين الأشياء المتباعدة، فليس غريبًا تواجد صورة للمتخيل وهي غير متواجدة في المدى البعيد القريب أمام البصرية، وهذا ما اعتمده الشاعر العراقي سلمان داود محمد وبعض العناوين التي رسمها في الأعمال الشعرية الأولى والثانية.

وطالما المتخيل "الشاعر" قد اعتمد على النسق الذي يقبله العقل على الحد الوقائع المتواجدة في الوجود أمام الذهنية والبصرية والحس والمشاهدة؛ فمن الممكن للمتخيل "الشاعر" أن يتقبل هذه الصورة كعنونة ويفترض إمكانية وجودها، وذلك لقناعته بأن ليس كل الأشياء هي منقولة من خلال الخيال المنظور، وإنما هناك الكثير من الأشياء غير المنقولة وغير محسوسة بالمشاهدة والبصرية، وإنما من خلال حركة الخيال للمتخيل "الشاعر" الذي يذهب بنا بعيدًا، ويقربنا مرةً أخرى.

لن نبتعد كثيرًا عن العنونة وما جاورها، فهي «دمعة في صندوق البريد» وقد جاور العنونة إهداء الشاعر «حريق يمد لسانه ساخرًا من رجال الأطفاء. هكذا الحب... تمتد العنونة إلى مجاوراتها الإبداعية، بينما الشاعر يرسم لنا جملةً نسقية لبيان عذوبة الصورة التي ملأت الصفحة من بياضات، وتوسطتها «دمعة في صندوق البريد».

وما بين الدمعة كمفردة مرسومة بلون حار وما بين الحريق، كمفردة أيضًا رسمها الشاعر بلون حار هناك علاقة إخبارية، فالدمعة لائقة لإطفاء الحريق، ورجال الأطفاء هم الوسيلة لنقل هذه الدمعة، ولكنهم غير مستخدمين بالصورة الشعرية التي تبناها الشاعر، فالحريق = الحب، يستعر غير مبال برجال الأطفاء، بل راح يسخر منهم.

هذه العلاقة المعكوسة جعل منها الشاعر بين الصورة المرئية والصورة اللامرئية، وكانت خير مساعد للعنوان كمستقل عن جسد القصيدة مما يدل بأن الشاعر لا ينفي

علاقته بالعنونة، لذلك تكون العنونة أكثر شعرية في العمل عندما تترك الأثر الدلالي خلفها، وذلك بوقوع الإنتاج الجمالي الذي يلبس العنوان، وصورة الإهداء ما هي إلا امتداد لفعالية العنوان في الصفحة الأولى.

دمعة في صندوق البريد، لقد جعله الشاعر مستقلًا تمامًا، ولم يحمل اسم قصيدة، بل حمل القصائد وتفرعاتها أجمع، وهنا الحاضن الأكبر للمجموعة الشعرية التي تحوي على عدد من العناوين المركزية للقصائد، فالشاعر العراقي سلمان داود محمد ومن خلال ممارساته الشعرية، عرف كيفية الوصول إلى عنونة مخالفة للرأي المتداول، وكذلك للمفردات المطروحة في المعجم اللغوي، ولم يبتعد عن اللغة بقدر ما كان في غرفتها ويوازي معجمها من خلال العنونة ومن خلال القصائدية التي رسمها على مدار السنوات.

دمعة في صندوق البريد:

طرود في الولع

أطروحة في اللهفة

طرود الفقد

البوسطجي

أربعة عناوين استعمرت المجموعة الشعرية الأخيرة من الأعمال الشعرية الثانية، وقد كانت عدد الصفحات ١٣٧ صفحة، وهناك بعض العناوين الفرعية للقصائد التي اعتمدها الشاعر العراقي سلمان داود محمد والتي احتلت مساحة لا بأس بها من خلال مجاوراتها للعنوان الرئيسي.

أسست هذه العناوين نوعًا من الشعرية، بعضها المجسدة «الانتماء إلى البصرية» وبعضها التخييلية الذهنية «الانتماء إلى الفكرية» وبعضها لازمة منطقية لغوية، أي تلازم اللغة في سعيها التشكيلي وإلى نقل الأبعاد في الشعرية من خلال العنونة، كما نلاحظ في بعض العناوين المرسومة لدينا.

فلو نأخذ «البوسطجي» وتعني ساعي البريد، وهو ينتمي إلى التجسيد البصري من خلال رؤية الشاعر لهذا الكائن الذي يتكيف مع الشتاء والصيف، فدائرته الرسمية هي الشارع وطرق أبواب الناس لتسليم الأمانات والرسائل، وهو أقرب شخصية إلى الإنسانية الأمينة حيث بكل محبة يوصل ما بجعبته دون أن ينظر إلى دواخل الأشياء.

(يوم الانزياح وفق التفسير السيميائي على تقابلات ثنائية مترابطة: الغائب في مقابل الحاضر، والسيميائي في مقابل الظاهري، والمجرد في مقابل العيني أو المجسد، مما شكل خرقًا واضحًا في نظام الجملة اللغوية، وأصبح نظامًا دلاليًّا أكثر منه نحويًّا بعكس المعنى في الجملة العادية، حيث يتأثر في المعنى النحوي - عماد الضمور ص١٢٥٧ - مجلة جامعة النجاح للأبحاث «العلوم الإنسانية» المجلد ٥٨ «٥» ٢٠١٤ - كما ينظر - شولز ١٩٩٤م، ص٨٥).

بينما كتب الشاعر ملحوظته في الخط الرفيع تحت عنوان البوسطجي: «خلاصة خدمة» وقد شكلت هذه الجملة تعريفا احتياطيًّا لمعنى البوسطجي، وامتدادًا للمعنى الرئيسي في العنونة «البوسطجي».

طرود في الولع/ أطروحة في اللهفة/ طرود الفقد - لو نلاحظ العنوان الأول الذي اعتمد الفجوة الدلالية في التركيب اللغوي، بينما العنوان الثاني «أطروحة في اللهفة» طرح نتائج مغايرة في التطبيقات اللغوية، مما يعني أن هناك تغييرات ما بين معاني العناوين وما بين تشكيلاتها اللغوية، وكذلك تمتد الحالة إلى العنوان الثالث «طرود الفقد»؛ العنوان الأول اعتمد على ٤٣ قصيدة مرقمة داخلية، أي كان القائد الأول للترقيم العناوني للقائدية، واكتفى الشاعر بهذا التقشف الظاهر للمتلقي، بينما اعتمد العنوان الثاني «أطروحة في اللهفة» على عناوين داخلية لقصائد رسمها الشاعر تحت خيمة العنوان الرئيسي:

شعواء/ تجريد الحكمة من وقارها/ اجتياح/ خياطة العطش بإبرة ماء/ هبات مضادة للهباء/ أحأحة/ تطريز/ فتوى/ امتزاج/ طغيان وفي معبد الأوغاد.

هذه العناوين تم الاشتغال عليها من قبل الشاعر العراقي سلمان داود محمد في مجموعته الشعرية «دمعة في صندوق البريد»، بينما شكل العنوان الثالث «طرود الفقد» الترقيم لـ ٥٠ قصيدة، اعتمدت الترقيم وتحت خيمة: «طرود الفقد».

العنوان الذي يترك فجوةً دلاليةً وتشكيلات لغويةً مغايرةً من الطبيعي جدًّا أن يحدث صدمةً شعريةً لدى المتلقي وهو يتناول برؤى من التأويل الواضحة.

وظائف العنوان:

هناك عدة وظائف للعنوان من خلال القصائدية، والتي تشكل عادةً النهج الرئيسي بالنسبة للعنوان ومن خلالها يتم الاشتغال والتعيين وكذلك عنصر التأثير بالمتلقي ومنها:

الوظيفة النحوية

الوظيفة الاتصالية

الوظيفة التقاربية

الوظيفة الانفعالية

الوظيفة الرمزية

أعدد وظائف العنوان ضمن القصائدية دون الدخول إليها وذلك لرسم بعض بيانات وظيفة العنونة لدى الشاعر العراقي سلمان داود محمد، وقد أشرت ضمنيًّا ضمن الدراسات النقدية لبعض وظائف العنوان في الكتاب من خلال الفصول التي اعتمدتها، إلا أن العنوان عبارة عن علامة لسانية وسيميولوجية غالبًا ما تكون في بداية النص الشعري لها وظيفة تعيينية ومدلولية ووظيفة تأشيرية أثناء تلقي النص والتلذذ به تقبلًا وتفاعلًا.

يقول الباحث المغربي إدريس الناقوري مؤكدًا الوظيفة الإشهارية والقانونية للعنوان: **(تتجاوز (دلالة العنوان) دلالاته الفنية والجمالية لتندرج في إطار العلاقة التبادلية الاقتصادية والتجارية تحديدًا؛ وذلك لأن الكتاب لا يعدو كونه من الناحية الاقتصادية منتوجًا تجاريًّا يُفْتَرض فيه أن تكون له علاقة مميزة وبهذه العلامة بالضبط يحول العنوان المنتوج الأدبي**

أو الفني إلى سلعة قابلة للتداول، هذا بالإضافة إلى كونه وثيقةً قانونيةً وسندًا شرعيًّا يثبت ملكية الكتاب أو النص وانتماءه لصاحبه ولجنس معين من أجناس الأدب أو الفن).

وبما أن العنوان يتوسط الورقة فليس غريبًا أن يكون بالجوار منه، الإهداء أو بعض الجمل التوضيحية التي تجاور العنوان وتشكل امتدادًا للعنوان يعتمدها الشاعر «كما يرى ذلك» لضرورتها في بعض الأحيان.

بالإضافة إلى الوظائف الرئيسية التي عددتها ولكن هناك من يظيف بعض الوظائف الأخرى للعنوان، وجميع هذه الوظائف لها اشتغالاتها ضمن ترتيب العنونة ورؤية الشاعر وكيفية إعطاء الميزة التفكيرية والتأثيرية للعنوان بالنسبة للقارئ المتلقي.

بعض الوظائف الأخرى للعنوان كما اعتمدها بعض النقاد عمومًا في دراساتهم النقدية؛ وتتمثل في الوظائف التالية:

الوظيفة الإيديولوجية، ووظيفة التسمية، ووظيفة التعيين، والوظيفة الأيقونية/ البصرية، والوظيفة الموضوعاتية، والوظيفة التأثيرية، والوظيفة الإيحائية، ووظيفة الاتساق والانسجام، والوظيفة التأويلية، والوظيفة الدلالية أو المدلولية، والوظيفة اللسانية والسيميائية.

تكشف لنا وظائف العنوان على الدراية الفنية والمقاربة السيميائية للعنوان، وتعميق بعض القضايا التي تشكل الصلة مع النص وإيحاءاته الفنية، ويُعْتبر العنوان من أسمى مراتب الاتصال في النص الإبداعي، مما يجعل منه (**نظامًا سيميوطيقيًّا مكثفًا لنظام العمل، حتى ليصل لحد التشاكل الدلالي، وحتى أن بناء النص يظل معلقًا على اكتشاف آليات هذا التشاكل - العنوان وسيميوطيقيًّا الاتصال الأدبي - الدكتور محمد فكري الجزار - ص١١٨**).

العنوان من التشكيل اللغوي إلى التشكيل التأثيري بانقلاب تام يقلبه الشاعر كي يجد وسيلة تأثيرية لزوايا العنونة الحادة، واختيار زاوية الرؤية الفنية وتدجينها وتوزيع

محور التعامل مع اللفظة على نحو وثيق الصلة بين حدث القصيدة «كجسد غير متقطع» ومع فعل التلقي «كقارئ خام ما زال ينتظر» وهنا تحدده حجم العملية الإبداعية لدى الشاعر وميوله إلى تجربته الشعرية.

شعرية العنوان والرغبة الذاتية مع الآخر

لغتان تراودنا ونحن ندخل إلى دهاليز القصائد لدى الشاعر العراقي سلمان داود محمد، فاللغة الأولى تقربنا من رؤيته الشعرية واللغة الثانية نستفهم عن عنوانها، ليس للعنوان لون معين نستطيع الاتكاء عليه كما يزعم الكثيرون ممن التفتوا حول التشريحات النقدية، فالشاعر تجذبه الحسية وصورتها الشعرية، وهي التي ترسم عادة وتغلف الحدث الشعري من خلال التطابق والتجانس.

والتطابق لدى الشاعر هو اشتغال الفراغات الأولى في القصيدة من العنوان وإلى آخر نقطة يلبسها كدلالة متحركة للقصيدة، والتجانس هو عدم مشابهة المفردات إلى بعضها، وإنما تعلن الاتحاد المنفرد تحت خيمة القصدية الشعرية في القصيدة.

وهذا الاتحاد هو الذي يشغل فراغات القصيدة لدى الشاعر، وهو يعتمد على تجانس المفردات الشعرية المطلق، ومن غرفته يصنع جملته الشعرية دون المرور بتجانس العبارات المتكررة، فالصوت في المفردة الشعرية لديه تختلف من واحدة إلى أخرى وإلا ابتعد عن قصيدة النثر التي يشغلها، وإن التخلص من حالة التكرار المملة والتي تعتمد التجانس أيضًا ونسميه (تجانس العبارة المتكررة)، مما يعطي نبذةً مختصرةً من خلال التقليلية في رسم نواياه الشعرية.

فالنمط الشعري لدى الشاعر سلمان يختلف عن شعراء جيله، مثلًا، وكذلك رسم الأفكار واعتماد المفردات النوعية التي تكون لنا عنصر الدهشة من خلال ترويضه للقصيدة واعتمادها بشكلها النهائي.

(ولعل أبسط معيار لتمييز نمط من الكلمات عن نمط آخر هو أننا إذا استخدمنا كلمةً ما في جملة ذات معنى، وأردنا أن نستبدل بهذه الكلمة كلمة أخرى بحيث تكون الجملة الجديدة

ذات معنى أيضًا، نقول حينئذ أن الكلمتين من نمط منطقي واحد، أما إذا استبدلنا بكلمة ما في جملة لها معنى كلمة أخرى بحيث جاءت الجملة الجديدة بلا معنى قلنا أن الكلمتين من نمطين منطقيين مختلفين./ ص٢٤ - في فلسفة اللغة - الدكتور محمود فهمي زيدان).

تحضر الذات الشاعرة لدى الشاعر سلمان داود محمد كعرض شعري تمثل الآخر تارةً وتمثل ما يشغله نحو الأحداث المتتالية، وأعتبر هذه الذات ذات قيمة فنية من خلال قصائده المنشورة وكذلك بما سميت من تسميات متنوعة مثلًا: وردة الإرهابي/ أحبك بمقداري/ أبناء الشوارع/ هواء محنط/ خطر أخضر/ ... إلخ.

حضور الذات مع الشعرية لدى الشاعر سلمان هذا يعني هناك: الآخر، القصيدة وعنوانها، المدينة، القلب النازف، هي، الجسد، المؤمنون، المتلقي، صفارة الليل والغزو نهارًا، فذات الشاعر غير قابلة للتوقف، ولن توقفها إشارة حمراء تصادفها، فالمفردة والجمالية فوق كل شيء.

(فعالية الذات/ المتلقي هذه، ستنصب أول ما تنصب على «العنوان» الذي يمثل أعلى اقتصاد لغوي ممكن، وهذه الصفة على قدر كبير من الأهمية، إذا إنها -في المقابل- ستفترض أعلى فعالية تلق ممكنة، حيث حركة الذات أكثر انطلاقًا وأشد حريةً في تنقلها مع العنوان إلى العالم والعكس، وناتج هذه الحرية، سوف تضبط الذات نفسها دلاليًا، باعتبارها مرتكزًا تأويليًا، حيث تدخل إلى العمل./ ص١٠ - العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي - الدكتور محمد فكري الجزار./ الهيئة المصرية العامة للكتاب).

يعتمد العنوان على لغة تقليلية تخزن في مضمونها الجمالية قبل كل شيء، وكيفية الدخول إلى ذهنية الآخر، وعادةً هي عناوين تسعف في استخلاص الدلالات الحاضرة والغائبة، ولها صلتها، ما بين الذات الشاعرة والإنسانية ككل، إذا تحضر الإنسانية من خلال الزمن وحضور المكان أيضًا، ويتماشى العنوان مع الرموز المكثفة والتي تعطي دلالات كبيرة لأنها الواجهة الأولى للنص الشعري.

كل هذه المقومات في رسم العنوان لدى الشاعر العراقي سلمان داود، فهي مستخلصة من حسية داخلية، تارة تكون عاطفية ما بين الأنا والـ هو والآخر، وتارة تشكل

ملاذه الذاتي في نقل الحدث عبر البصر والبصيرة، وتتكون هنا البصرية المكانية والتي تشغل البياضات الأولى في القصيدة وعنوانها.

تشكيل العنوان لدى الشاعر هو ازدياد الرغبة في الدخول معه إلى مقومات القصيدة، فلو أخذنا مثلًا: غيوم أرضية، فرغبة الشاعر هنا هو الدخول إلى منتجع هذه الغيوم والتي شكلت فضاءً واسعًا، تسبح هذه الغيوم في هذا الفضاء لتزور الأرض، وتبقى مع الآخرين كي تكون القصيدة أيضًا، فالشاعرية ولغتها في العنونة واضحة، ولا تحتاج إلى تأويل لذلك، وهنا أستطيع أن أسميه بالعنوان الناجح، حيث أن للشاعر دلالتين: دلالة العنوان، ودلالة الذات التي رسمت العنوان باتجاهات شتى.

علاقة الشاعر مع العنوان علاقة شعرية تسافر به المخيلة إلى خيال منظم عبر البصيرة التي جذبت الحدث الشعري وراح يدجنها مع الأنساق لتثبيت ذلك، والشاعر العراقي سلمان داود محمد واحد من المؤمنين بحركة الخيال عند العنونة، ورسم مفرداته بلغة مغايرة لا تناسب المألوف، أي الخروج عن المألوف وتثبيت اللغة المغايرة مع رمزية منقاة لها الأثر الفعال في توجيه العنوان والقصيدة أيضًا، والرمز أصبح ضرورة من ضرورات مغايرة اللغة والاتكاء عليه يعني إيجاد المفردات غير المطروقة، وقد راح من يهتم بهذه الخاصية تحت عنوان: الطابع المشهدي للرمز من قبل عدنان بين ذريل في كتابه اللغة والأسلوب:

(الرمز صورة حسية مكثفة تقوم على التعاطف بشتى أشكاله، وخاصةً الكوني منه. والمشابهة فيه مشابهة معاشة، أي هي وجدانية أكثر منها عقلية، أو لنقل هي مشابهة تعاطفية أكثر منها مشابهة متصورة./ ص١١٩ - اللغة والأسلوب - عدنان بن ذريل، مراجعة وتقديم: حسن حميد).

الشاعر دائمًا يبحث عن قارئ جديد، والقارئ الجديد تجذبه المشاكسة اللغوية بالعنونة، وإلا لا يدخل القصر مهما كانت مزاياه، ومن هنا تخدم اللغة كفكر متواصل، ورسم العلامات هي واحدة من انجذاب المختفي، أو الذي يمر دون أدوات تحضيرية.

هكذا الشاعر العراقي سلمان داود محمد الذي يبحث ويبحث بدقة التفكير والانتماء إلى اللغة الشعرية في رسم خلايا الشعرية والولوج بين حيثياتها دون تردد، فهو يعشق الاستقلالية وكذلك عاشق الحياة من خلال الشعرية.

الشاعر دائمًا ينكر للطبيعة وينتمي إلى الروح الإنسانية والتي هي بلورة العمل الشعري في القصيدة، ومن هذا المدار الواسع والمشهد الذي نحن عليه مع الذات والعنونة، فالذات ومحاورتها للالتقاء مع مفردة موجزة، مفردة اقتصادية، تنثر دلالاتها من أول نقطة يبدأ الشاعر بها.

الاشتغالات المعرفية للعنونة اشتغالات مستقلة عن النص ولها خاصيتها في معرفة الشاعر ومدى بلوغه إلى الحد من اللغة وكيفية توظيفها بالشكل المستقل واعتماد التقليلية، مما يعطي للعنونة الشوق للقراءة والاندفاع نحو ما يجود به الشاعر، ومن الطبيعي عنونة النصوص الشعرية أكثر مغناطيسية من عنونة باقي الأجناس الأدبية، كالرواية والقصة والقصة القصيرة جدًّا والتي اعتمدت على خاصية فنية تصب بشعرية الومضة.

ومن خلال اطلاعي على الشعرية لا نستطيع أن نميز بين القصة قصيرة جدًّا وبين الومضة الشعرية إلا من خلال العنونة وما يرافق ذلك من سرد مختص بالقصة قصيرة جدًّا وبما أن العنونة تشكل لدى الشاعر حسيته الداخلية، فهذا لا يعني أنه يستقيل عن الحسية الخارجية والالتفاتات البصرية والتي لها دورها في مركزية الحدث الشعري، ومن خلال هذه المركزية يستقل العنوان استقلالية تامة، حاملًا معه الدلالات الخاصة والتي توصي وتشير إلى لغة معنونة تصب في استسهال القصيدة والتي تعتبر بابها الأول.

(إن العنوان أن يكون جنسًا مستقلًا له مكوناته البوطيقية، وخصائصه البنيوية كالتقديم مثلًا، يقول جينيت: «إن التقديم كالعنوان هو جنسي، وكذلك النقد (ميتا نص) هو بديهيًّا جنس أي أن العنوان باعتباره مظهرًا وقسمًا من أقسام النصية يعتبر بمفرده جنسًا أدبيًّا مستقلًّا كالنقد والتقديم. ويعني هذا له مبادئه التكوينية وميزاته التجنسية»./ ص٣٢ - سيموطيقيا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي - الدكتور عبد الناصر حسن محمد).

اشتغل الشاعر العراقي سلمان داود محمد على الكثير من العناوين، فمن تركيباتها على شكل جمل اسمية ومنها جمل فعلية وكذلك عناوين منفردة مستخدمًا التقليلية والاقتصاد اللغوي في كيفية توظيف الرمزية للعناوين المنتخبة، وله رؤيته في رسم لوحاته المعنونة وهو يميل إلى الشخصية العراقية أكثر مما يميل إلى الشخصية العربية، وهذه هي خاصيته في مسيرته الشعرية والاطلاع على من مثل هذه التجارب النوعية ليست خسارةً للمتلقي، وإنما يتطلع على مراحل بذاتها من خلال قصيدة الشاعر العراقي سلمان داود محمد.

ترسيم الإحساسات الشعرية والشعور بالقفزة النوعية للغة الشعرية زائدًا الصورة الشعرية والحسية تعطي للعنونة مدارًا خاصًّا في الشعرية، وتحميلها اللغة التي تنتمي إلى الجديد المعاصر، ولست ضد غموض القصيدة أبدًا، وإنما ضد تشتيت المعاني المفرطة والتي لا تتبلور في قصيدة مع عنوانها، والعنونة التي تتميز بشعريتها من الطبيعي لها وظائف عديدة وتكون حاملةً للعنصر التأثيري ما بين القارئ والمتلقي، وما بين الآخر والشاعر والذي يمثله من خلال «الأنا» حتى على مستوى العنونة وخطوطها البيانية.

فالعنوان يشكل علامةً دالةً وبعده الرمزي له، فهو يمثل مفتاحًا دلاليًّا يؤدي وظيفة إيحائيةً، ومعظم العناوين تلك التي تتألف من جمل اسمية، ومن كلمة واحدة هي اسم علم مذكر أو علم مؤنث، بينما العنوان الذي يتألف من جملة فعلية فيما بعد، وهو قليل في الشعر الحديث، وكذلك العناوين التي تتألف من شبه جملة وهي قليلة جدًّا بالنسبة إلى الجمل الاسمية والتي تحتل القدر الكبير والصدارة في العنونة.

الفصل السادس:

المطابقات والمحسوسات

المطابقات والمحسوسات هي نقل المعاني من العالم الخارجي إلى ذهنية الشاعر، وذهنية الشاعر هي المختبر الأساسي لإعادة تشكيل اللغة والنزول إلى عبقريتها، وسبك المعاني من جديد وتوظيف اللغة الشعرية من خلال وظيفة مركزية في ظل لغة فوقية باعتبار أن الشاعر ينتمي إلى الإبداع، والمحسوسات الجديدة دائمًا في تنامي لتطابق كل ما هو خارج المنظومة العقلية، وهناك الحسية البصرية والتي تراقب بشكل كلي أو جزئي، أو يسخرها الشاعر بالتفاتات بصرية سريعة، كل هذه الأمور لرسم جسد قصيدة من خلال الصورة الشعرية واللغة الفوقية التي هي صفة من صفات الصورة الشعرية لدى الشاعر.

لست بصدد تعريف الصورة الشعرية هنا أو النزول عند وظائفها العديدة، بقدر ما أدخل إلى غرفتها بشكل تقني حديث ضمن المنطق الفلسفي للغة الشعرية والتي يكتب به معظم الشعراء.

تكمن عملية الخلق الشعري في غلاف الصورة الشعرية عادةً، وعند إزالة الغلاف تظهر بلغة جديدة راح الشاعر يبصرها كأنه في ولادة أخرى، فقد وقف الشاعر وقفة الفنان عن إزالة البرقع عن لوحته، هكذا يظهر لنا جسد القصيدة الجديد وهو بملابس جديدة، بيضاء لأن الورقة أصلها أبيض، وهنا تبدأ عملة إشغال البياضات من العنونة أولًا وأول كلمة فاتحة للصورة الشعرية (جسد القصيدة)، وتكمن الدلالات المتتابعة في حضن الصور التي يلاحقها الشاعر مع ذهنيته وتوجيه بصريته أيضًا.

التصوير الديكارتي دائما ينتمي إلى العودة إلى الاتجاه الموضوعي، ويكون الأنا قد شغلت فضاء الصور التي يعكسها الشاعر للمتلقي فالوظيفة الجمالية هي وظيفة مركزية

يعني بها الشاعر ويعكس من خلالها إبداعاته المتتالية وهي مرتبطة بالأثر والتأثير من خلال المحسوسات، وعنصر الإدراك خير دليل على إيجاد رزمة حية من رزم الشاعر في الشعرية.

(معظم الأشياء التي يمكن إدراكها لا ندركها بدرجة من الوضوح والتميز بحيث يتسنى لنا فهمها، ولا بقدر من اللذة يمكننا أن نعدها جميلة، ولو كانت للعين قدرة لا متناهية على التوغل في رؤية الأشياء، أو لو كان للمخيلة قدرة على المرونة، لأصبحت الرؤية معناها الفهم والاستمتاع./ ص٢٢٥-٢٢٦ - الإحساس بالجمال - تأليف: جورج سانتيانا، ترجمة: د. محمد مصطفى بدوي).

هندسة القصيدة الجديدة هو إطارها الشعري : اللغة والحسية العالية والصورة التي تمتد بشكل على أن تصهر اللغة الشعرية، أي أن لا تكون بمعزل عن الديمومة كي تشكل جسد القصيدة، ولهذه الهندسة المعمارية هو البلوغ إلى لغة فوقية، يتعالى الشاعر معها دون أن يكمن ذلك في صدره، بل يتنفس الصعداء ويرش الجمالية بين المفردات.

مفهوم ومعاني الصورة الشعرية ومطابقتها مع الحسية يختلف كل الاختلاف عن مفهوم ومعاني اللغة الأخرى في إدارج القصيدة بإطارها الجديد، فاللغة الجديدة في موقع ما بعد الحداثة، اختلفت الكثير من الأمور ولا أريد أن أرسم المشاهد هنا حرصا مني على الشعراء الآخرين وما يقدموه في قولبة الإبداع أيضا، ولكن أنا في صحبة شاعر الآن يختلف كل الاختلاف وما يطرحه من معان وأفكار مستحدثة، إنه الإدراك الحسي بكل جولاته ومعانيه الجديدة.

(إن الشك فيما إذا كان موضوع ما من أفكارنا الباطنية والنظرة العامة «موجود» أم «ليس بموجود»، وذلك على غرار التساؤل ما إذا كان الوعي الذاتي قد ولده في ذاته وما إذا كانت الطريقة والحالة اللتان طرحت فيهما المسألة أمام ذاته كانت أيضًا متطابقة مع الموضوع في طبيعته الماهوية./ ص٥٧-٥٨ - علم الجمال وفلسفة الفن - تأليف: فريدريك هيجل، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد).

المطابقات ما بين الحسية الداخلية والحسية الخارجية تجذبهما المفردة المعلقة في الذهنية تارة أو اتساع الحدث الشعري وتناصه تارة أخرى، فالتناص وشراكة التفكير

الأمثل متواجد لدى الشعراء بشكل عام ولكن طريقة المطابقة تختلف من شاعر إلى آخر، فالمطابقة الحسية ليست نفسها لدى شاعر آخر أبدًا، ولم تكن كذلك.

من هنا نستطيع أن نرسم البصمة الخاصة أولا، ونستطيع أن نحدد الأسلوبية لدى الشاعر ثانيا، وكذلك الخيال والتخييل يبتعدان من شاعر إلى آخر، والشاعر الذي يثبت حضوره من خلل الخيال والإدراك، هو الشاعر الذي يملأ سلته الشعرية بالمعاني الجديدة والأفكار التي تعني بما بعد الحداثة.

المحدثون للشعرية في سنواتنا هذه يعتمدون على اللغة وكيفية التلاعب بها، والاشتقاقات التي يرسموها هي بوادر ذهنية وعملية تفكير عميقة. فالخيال لدى الشاعر هو قصره الذي يعيد به نتاجه الشعري ويؤسس أعشاش الصور الذهنية والبصرية ليبثها من جديد إلى الحياة. فالشاعر ابن الحياة ولها يرجع، لذلك تكون مطابقته الحياتية وخياله الواسع، وسيلتان تمشيان معا لتكوين حالة معاشة من هنا وهناك.

فحياتي ليست مطابقة مع حياة شاعر آخر، ولكن أنا عانيت وهو يعاني، ربما المعاناة واحدة ولكن وسيلتها وأنواعها تختلف بين الآخرين، فهناك معاناة توصل أصحابها حد الموت المؤكد، وهناك معاناة الجوع ومعاناة العزلة من المجتمع و، و، والكثير الكثير لو دخلنا إلى معجم المعاناة لدى الشعراء.

يقف الشاعر عادة عند المعاني من خلال المحسوسات التي يمتلكها، ويدخل الخيال ليجد لغة أخرى يؤطرها في مجالها الوظيفي لتأسيس أطار القصيدة الجديد، ومن معاني الخيال نستطيع أن نوجز مايلي:

١- الاعتماد على التقليلية في حالة إيجاد اللغة المناسبة، وهذا يتطلب لغة ومفردات كثيرة تكون محمولة لدى ذهنية الشاعر ويغذيها بين فترة وأخرى.

٢- المحسوسات ومطابقاتها بين العامل الداخلي والعامل الخارجي في الشعرية، والمحسوسات الخيالية تختلف عن المحسوسات الظاهرة لدى العامة.

٣- إظهار المعاني ضمن منطق المحسوس لتكون معان ذات قيمة شعرية ومن الممكن إقرارها في قصيدة.

الحسية الشعرية هي أعلى قمة ترواد الشاعر في محسوساته وخياله الشعري، فالجغرافيا الشعرية موزعة في ذهنية الشاعر وهو يحملها أينما حل، فهو المالك الخاص للرؤى الفوقية والرؤى التحتية في عملية المطابقات، وغيره هو المتلقي في حالة أن يعكس تلك الرؤى على الشعرية من خلال رؤيته الخاصة، ونقول رؤيته الخاصة وهي الميزة التي يتحلى بها الشاعر، فكل شاعر يملك ميزة خاصة، وليس من السهل كتابة تلك الميزة، فهي في دواخل ومشاعر الشاعر وليس مفردات نستطيع تشخيصها.

الأستيتيقا نستطيع أن نطلق هذه المفردة وهي جامعة لعنصر الجمال والإدراك الحسي.

(إذا جمعنا بين معنى لفظ النقد ومعنى لفظ الأستيتيقا، فإننا بذلك نكون قد جمعنا صفتين جوهريتين من صفات نظرية الجمال؛ فالنقد يتضمن الحكم في حين تتضمن «الأستيتيقا» الإدراك الحسي. ولكن نحصل على المجال الذي يشترك فيه الإثنان والذي توجد فيه الإدراكات الحسية النقدية أو الأحكام والتي هي إدراكات حسية يلزمنا أن نوسع من تصورنا للنقد الواعي./ ص٥٣ - الإحساس بالجمال - تأليف: جورج سانتيانا، ترجمة: د. محمد مصطفى بدوي).

تبدأ المحسوسات عادةً من الذات الواعية، وهي مركز التصالح ما بين الفضاء الخارجي والذات. فالفعل الأدبي فعل ذاتي قبل كل شيء، تتعلق فيه المعاني والدلالات في موقع الصورة ومفهومها، فالصورة الشعرية هي صناعة ذهنية ملتقطة من البصيرة، وهنا يتم التأسيس ومن هنا يصدر الإدراك الحسي، وعكس المعاناة ضمن علم الجمال الذي ينحاز الشاعر إليه.

لم أتغافل عن الوشاية بي

لأني الدليل المتواطئ ضدي

فخبأت الأصابع في متحف الشظية

وأطلقت يدًا من كتان تشير إلى غرقي

وتقصد كلاب البحر.

ص١٤٦، الأعمال الشعرية الأولى/ سلمان داود محمد.

هناك مغايرات في اللغة يعتمدها الشاعر سلمان داود محمد وهو يقودنا إلى التصالح ما بين الذات الشاعرة والفضاء الخارجي، هذا التطابق هي محسوسات ذهنية وهو يرسم ويترجم تلك المحسوسات بألوان شاعرية خاصة، كأن اللغة ووظيفتها كانت من أملاكه الخاصة في عملية الخلق الشعرية، وليس غريبًا عندما لا يجعلنا الشاعر إلا في وسط الصور الشعرية والتي ملكت التجانس باللغة الشعرية العليا.

الوظيفة هي وظيفة تواصلية.

اللغة هي لغة شعرية غير محصورة.

المعاني تم عكس الذات على الواقع الذي نعيشه بشكل يومي.

وتبقى اللغة هي التي تعبر عن صور كينونة الشاعر وانكشاف ذلك إلى الوجود وملء الفضاء الذي يشغله بأشعاره المتتالية لعكس خصوصية التعامل مع المادة اللغوية. وتشييد هذه اللغة لاحتواء الشاعر على اللغة المتحررة وإخراجها من الجمود والقولبة، لذلك يعتمد عنصر الجمال في مشروعه الشعري ويرفض الثابت لأن لغته بحراك دائم كي يلاحق الحداثة وتطورها والخروج من القوالب القديمة.

والشاعر المبدع لا ينحاز أو يكتفي بلغة معيارية مألوفة وذات جاهزية بل ينتمي إلى لغته الخاصة لكي يشعر في (**النهاية بإحساس المبدع، ما دام الوجود قد فرض عليه – مجاهد عبد المنعم، جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٧، ص٤١**).

التطابقات التي يطلقها الشاعر هي تقارب الألفاظ بعضها من بعض، ولم يبتعد ما يدور في المخيلة، والمخيلة السحرية تعرف جيدًا كيف تولد المطابقات الحسية ما

بين المفردة الشعرية وتقاربها من الذات الشاعرة، لأنها مخلوقة هناك ومن هناك تجري لتكوين جدولها الشعري.

فلو أخذنا مفردات أتغافل، خبأت وأطلقت، كلها مفردات تشير إلى الأنا وهي غير عارية من المعاني، وظفها الشاعر سلمان داود محمد لتكوين مراده الشعري، ولو حللنا ذلك أكثر وأكثر سنرى أنها أفعال مضارعة، أي عملية الإدراك لها علاقة بالمستقبل القريب والمستقبل البعيد، ومن هنا أستطيع أن أقول أن الشاعر يمتلك الرؤى الفوقية، أما الرؤى التحتية للشاعر هي علاقة الشاعر بصف تلك المفردات وتزويدها بالمعاني الجياشة لتكون الأقرب ثم الأقرب إلى المتلقي.

لم أتغافل بالوشاية بي/ لأني الدليل المتواطئ ضدي، هذه البنية التي اعتمدها الشاعر هي بنية اعتراض على الذات في الوقت الذي سخّر الذات في عرض ما يدور به على الآخر، فكون لنا ثلاثة شخصيات: الأولى ذات الشاعر (الباث)./ الثانية إشراك المفردة البعيدة وتقريبها منه فالوشاية والضد، مفردتان تم تقريبهما من المعنى./ والثالث حضور المتلقي (لنطلق عليه القارئ إذا صح التعبير)، ومن هنا كانت القاعدة البيانية في تكوين الرؤى التحتية وعكسها في القصيدة، وإن العلامات التي اعتمدها الشاعر هي علامات دالة على حضوره مع شخصياته ولم يترك النص ويمضي.

(إن الأسلوب يمكن أن يحدد من زاوية علاقة الألفاظ بالأشياء، كما يحدد أيضًا من خلال روابط الألفاظ بعضها ببعض، وكذلك من خلال علاقة مجموع الألفاظ بجملة الجهاز اللغوي الذي تتنزل فيه، فالأسلوب في نفسه دال يستند إلى نظام إبلاغي متصل بعلم دلالات السياق، أما مدلول ذلك الدال، فهو ما يحدث لدى القارئ من انفعالات جمالية تصحب إدراكه للرسالة./ النقد والإبداع الأدبي، ص٦١، لمؤلفه محمد العيد./ طبع دار الفكر للدراسات القاهرة).

التشكيل الشعري بين الأنا الذاتية والرؤيا، فالأنا يشكلها الشاعر من خلال تعرية أغوار الذات والمثول أمامها بتمثيل الآخر أيضًا، وهي بعيدة عن العواطف الخاصة

والأحزان التي تدور حوله بين الحين والآخر، والرؤى الذاتية تتمثل ما بين التقارب والتباعد والفوقية والتحتية.

فالشعر تجديد للرؤيا والغوص بأعماقها وهنا، تختلف عن الرؤية البصرية، فالرؤية البصرية لها ميزاتها وتعلقها بالحسية المباشرة للموضوعات التي تنقلها، بينما الرؤيا تتجاوز الإدراك المباشر، ومن هنا نقول للخيال حراكه الدائم ضمن الرؤى التي تجاوزت الإدراك.

التقارب والتباعد في الرؤى

ضمن التشكيل الشعري هناك التقارب والتباعد في الرؤى، فالمطابقات الحسية تكون الأقرب كلما كانت الرؤيا قريبةً، بينما تبتعد المطابقات الحسية بواسطة الألفاظ والرؤية البصرية كلما كانت الرؤى قد تباعدت عن منظور الشاعر الذي هو لحظة الكتابة والمثول أمام محسوساته العائمة.

كلما كانت رؤيا الشاعر مع ذاته كلما تقاربت مع مطابقات حسية جديدة، لذلك نرى بعض الشعراء يمتازون ويميلون إلى عنصر الدهشة، كالشاعر سلمان داود محمد، والذي يجعل محسوساته ورؤيته البصرية ذات تقارب من بعضهما لكي تكون القصيدة قد نُقِلت من رؤية الشاعر الواقعية، والتي يكون الخيال ملزمًا فيها، وألا يكون تفكيره وتشكيلاته الجديدة قد سقطت في العفوية، والعفوية واردة اليوم في أشعار الكثيرين، لذلك نلمس ما بين المنظور الشعري الناضج والمنظور المتأرجح، والكثير تخرج لديهم قصائد تحمل حسيةً فوقيةً ولكن عن طريق الصدفة.

إن الرؤية هي قرينة البصيرة، وكلما ابتعدنا من ظاهر الأشياء صغرت الرؤية، وقل مشهدها وظاهرية الأشياء، ولكن تبقى بعض الأشياء من العالم معتاشة على تغذية الذات للشاعر وهي تلازمه في أحلامه وحراكه الخيالي، الشاعر المحدث اتخذ موقفًا جديدًا من الرؤيا من خلال العالم والأشياء، أي العبور من الظاهر إلى الباطن، وانتقال بعض دلالات العبارات إلى دلالات إشاراتها، وتبقى رؤية الشاعر كفيلة وملازمة لبصيرته المكانية والفضائية، ومنها يحول مشهده البصري إلى مشهد شعري.

(دائمًا):

لأني مشتبه به،

في اعتناق أزاهيرك،

اعتقلوا الحدائق كلها

في

ثكنات

تصنيع

الـ

عطور.

(هواء محنط):

ميراث رحيلك

أشجار ثمارها أقفاص

وطيوري تبحث في البلاد

عن

غربة

للـ. سكن.

ص١٤٥-١٦٥، الأعمال الشعرية الثانية.

لو سلطنا البصيرة على القصيدتين مع العنونة سنلاحظ علاقة العنوان بجسد القصيدة، وهي علاقة شاعرية وقد اعتمد الشاعر على أسلوب التقطيع الشعري للشطر الواحد راسما بعض البياضات والتي أعتبرها دلالات إضافية للقصيدة الواحدة.

المفردة الشعرية مع الأشياء زاوجها الشاعر العراقي سلمان داود محمد بمخيلة ساحرة وهو يعتمد عنصر الدهشة في تقنية القصيدة الحديثة، فعنصر الدهشة هي رؤيا فوقية لدى الشاعر والفنان.

وقد رأى ديكارت بذلك عندما قال: إذ في الدهشة كما في الشك يحار الفكر مع نفسه، فيرى الشاعر أنه الوحيد صاحب الأسرار وأنه من ترجم الحلم إلى كلمات ونقل أعماق الوقائع التي تدور حوله، فإذا كانت السريالية تدور في المطلق مع الكون فإن الدهشة تمتلك فلسفة الجمال وتمتلك هذا الكون.

وإذا رجعنا إلى الأولين لقرأنا للمتنبي والبحتري وابن الفارض والحلاج، فالدهشة هي عنصر الاختراق للذاتية أولًا وعنصر الاختراق للمتلقي ثانيًا، لذلك اعتمد الشاعر سلمان داود على هذا العنصر في توجيه مفرداته الصاعقة في فن النظم، فالمغايرات اللغوية واضحة وهو يتلاعب بالمفردات ويضعها بأماكن تناسب بعضها البعض؛ وهذه الخبرة الجمالية هي من أملاك الشاعر الخاصة وكما هي تتويج القصيدة في كيفية الدخول إلى حواس الآخرين من خلال عدة مفردات مصفوفة بشكل رهيب:

لأني مشتبه به،/ في اعتناق أزاهيرك،/ اعتقلوا الحدائق كلها/ المسافات بين الجمل الشعرية مسافات متواصلة، فالشاعر هنا يسعفها بالفوارز كي يبقى مع الديمومة التي تتواصل في الشعرية، ولو غيرنا اصطفاف العنوان مع إحدى الجمل الشعرية لحصلنا على النتيجة نفسها: لأني مشتبه بك، دائمًا. دائمًا. في اعتناق أزاهيرك (سأكون) إني المشتبه به.

في ثكنات تصنيع العطور/ اعتقلوا الحدائق كلها، دائمًا: يعتقلون الحدائق كلها، فقد حرك هذا الخيال شاعرنا وجعله يدور بانفتاح تام، وهو يضع التنغيم ما بين المفردات كي تعطي بعض الصدى للمفردة الشعرية، إذن تواجدت لدينا أذن متموسقة من خلال موسيقى داخلية بين مفردات القصيدة بشكلها العام. الشاعر لم يكتف بذلك، وإنما بقي يزرع بمونتاج قصيدته في خيمة الدهشة الشعرية، ويقود الآخر إلى نواياه القلبية لخدمة الطبيعة الواقعية التي حضرها من الواقع العراقي.

رؤيا الشاعر في القصيدة الثانية هي ذاته المعاشة والمفكرة عن الآخر، فهو يطلق ذاته تمثيلا بالآخر الذي يسكن ذاته ولا يبتعد عن الذات الداخلية، اذا أردنا تقسيم الذات إلى داخلية وخارجية، أي الذهاب إلى عالم آخر، خارج الذات من خلال البصرية.

(تأخذ علاقة الذات الشاعرة بالآخر - الإنساني في شعر الحداثة العربية أشكالًا مختلفةً وأنماطًا متباينةً، تتمحور على نمطين كبيرين هما: نمط الانفتاح على العالم ونمط الانفصام عن العالم./ ص٢٥ - عالم التجربة، من كتاب الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية للدكتور عبد الواسع الحميري).

تتفجر المفردات لدى الشاعر سلمان داود لتصل إلى الذات الأخرى التي يصفها مع الذات الشاعرة: ميراث رحيلك/ أشجار ثمارها أقفاص. ومن هنا يخرج من ذاته إلى العالم الذي من حوله، فميراث الرحيل ليس بعيدًا عن أنامل الشاعر ولا هي الأقفاص التي يطلقها للطيور المسجونة في العالم الأقرب، ولكن عندما يعود إلى ذاته الشاعرة/ وطيوري تبحث في البلاد.

نعم؛ تبحث في البلاد عن مخرج آخر، فهو الشاعر وشريكه، يبحثان في هذه البلاد، ونستطيع أن نضع دلالةً إيحائيةً محذوفةً ألا وهي الحرية، فطالما هناك الطيور والأقفاص، إذن تقابلهما مفردة الحرية، ولكن من خلال اللغة الشاعرة أراد الشاعر أن يشرك شخصية ثالثةً في قصيدته وهو المتلقي، يبحث عن دلالة جديدة، يبحث عن ذاته أيضًا من خلال الجمل التي يطلقها وهي قابلة للسكن.

لا تظهر بصيرة الشاعر في الطرح إلا من خلال نقيضها، لذلك كان العالم من حوله وهو يبني تلك العلاقة بين الذات وذلك العالم، ومن خلال الترميز والإيحاء وكذلك ظهور العلامات، كلها تعني اشتغالات سيميائية وهو يجوب الحداثة من بابها الواسع.

وتحت البناء الفني للقصيدة التي يقدمها الشاعر لها مطابقاتها وتجانسها، فالقصيدة لدى الشاعر العراقي سلمان داود محمد عبارة عن عمارة تتكون من عدة طوابق، وكل طابق يحوي على شقق عديدة وكل شقة من الطبيعي أن تحوي على غرف قابلة للسكن، ولكن لو نظرنا من خلال المنظور البصري عن تباعد تلك العمارة لرأينا أنها عمارة قائمة بذاتها، لذلك الدخول إليها هو أن نملك المفاتيح كي نستطيع اقتحام تلك العمارة والنظر ما بداخلها.



القسم الثالث:

التماسك اللغوي والبنى التعبيرية



الفصل الأول:

حضور اللذة الشعرية في النص

تزداد يومًا بعد يوم حاضر الأيام الجميلة، ليرجع الشاعر إلى النستلوجيا عبر الذاكرة التي يملكها، وهناك النستلوجيا الجماعية والنستولوجيا الفردية، وبما أننا أمام شاعر منفرد، نقرأ ونعتمد مجاميعه الشعرية، فسوف نقف أمام النستلوجيا الفردية وخصوبة الذاكرة والرجوع خلفا مع الفلاش باك، بواسطة الشعرية التي رسمها الشاعر العراقي سلمان داود محمد.

فحاضر العراق يتمثل بحاضر الحزن والكآبة المصففة على مدار العام، وذلك لارتفاع درجات الحرارة من جهة وانعدام الخدمات والحضارة المدنية من جهة أخرى، وكذلك الحروب المصطنعة والمشتعلة على الطبقة الدنيا، ألا وهي الطبقة المعدمة، والتي تشكل الشريحة الواسعة ما بين شرائح المجتمع العراقي، والشعب العراقي كجهة جماعية هو الوحيد الذي يدفع هذه الضرائب المتتالية، إضافة إلى الهجرات التي تحدث لأسباب عديدة منها السياسية وغياب العنصر الديموقراطي، إن كان حاضرًا أو في العصور الماضية، ولم نستغرب من شاعر يسخر أدوات قصيدته نحو هذه المهام الجديدة التي تنتابه كفرد من هذا الشعب.

وظاهرة «النستولوجيا» انتشرت في الآونة الأخيرة من خلال التنهدات والأسف والحسرات التي ترافق الفرد العراقي ضمن الجماعة، وليس غريبًا على أي مواطن وهو يلاحظ الفروقات المجنسة وحاضر العراق المؤسف وما بدا عليه وما يبدو عبر سنوات عديدة، كأن الحاكم يريد من ذلك أن تكون نظرية ثابتة لتمزيق شتات المواطن العراقي

بواسطة الدين وتأجيج الطائفية والانحياز إلى دول مواطنوها يعانون شد المعاناة من الاختناقات المتتالية، واستعادة الأيام الخوالي والميول إلى السذاجة المنتظمة ظاهرة تبرز في أيامنا هذه على مستوى الأعلام ومستوى الشارع العراقي المختنق.

النستولوجيا الفردية تظل باصطحاب الفرد وكل فرد في المجتمع، فهي ملازمة للذاكرة بين الحين والآخر، وهذه الأمور ومقارنة الماضي بالحاضر طبيعية جدًّا، ولكن من خلال الشعرية، يطرد الشاعر تلك الصور المتتالية التي تصاحب الفرد، والتي تحلت بالبؤس والشقاء والمطاردات، مما أعطت نتائجها في الإكراه وغلاف التفرد بقرارات الشعب العراقي واشتعال الحروب الداخلية والخارجية. هذه الأغلفة كانت تصاحب الأيام الخوالي والتي تصاحب الفرد أحيانًا من خلال الذاكرة، ولكن هي اشتغالات بعيدة عن الفلاش باك ولكن لها مقارباتها في الشعرية، ومن الضروري الإشارة إليها من خلال القصيدة.

إن ملاحقة الألم الذي هو مدار الزمن الشعري. كان من خلل اللذة الشعرية والتي هي نتاج ذلك الألم. والألم إما أن يكون مخفيّا أو ظاهريّا، وهنا التباعد والتقارب وتمميزهما من خلال اللذة الشعرية. لا لذة دون معاناة سابقة، فاللذة هي نتاج تلك الآلام والمعاناة.

تحمل اللذة الشعرية معها اللغة الإيروسية وهي تشق طريقها نحو إملاء الفراغات الحياتية التي تتواجد على كوكبنا وفي جميع المجتمعات، وليس من الضروري أن تنزل اللذة إلى تحقيق الرغبات الجنسية وإظهار مكامنها، إن كان شعريًّا أو حديثًا عابرا، فاللذة أحيانا تتجاوز القلق الحسي لدى الشاعر، وتبعث في نفسه الأريحية وهو ينتعش بقشعريرة الفرح أو قشعريرة الحزن، فالوجهان صورتان مكملتان لنتائج اللذة.

ورؤية الشاعر والنزول إلى طاولة الأشياء وكذلك اختراق تلك الأشياء والغوص في دواخلها هي رؤية شعرية تدل على متابعته الذاتية أولًا ومتابعته لحركة التاريخ والأحداث الصغيرة والكبيرة ثانيًا، فالنقد التاريخي وحضوره أمام الشاعر يشكل منفذًا من منافذ الانتماء إلى معالجة تلك الحوادث، القريبة منها والبعيدة.

وتبقى الموجة ممتدةً وتصاحب الشاعر عبر تجربته الشعرية ما بين الألم واللذة وما بين الحنين والفلاش باك، وهذه الموجة باعتبارها الفكرة غير المدركة، لذلك يكون

مكون الشاعر ما بين الإدراك الفكري والإدراك الشعري في رحلته الشعرية. وصور الشاعر الحسية هي أكثر الأبنية حضورا في عملية الخلق.

أوصافي : حشود تلوّح وطحين أعمى،

لست من يمحو النكبة برغيف مختوم

أو يرفع الشرخ إلى سارية

ولست كما تدعي الثكنات

في ظلام الكمائن يوقد الحقول

لكني محتشد بجسامة الندى

أطرد شهوة التفسخ عن مفاتن الجثث

ولا أستدير

حين تغرد الغنائم في ردهات القسمة.

ص٩٨، الأعمال الشعرية الأولى.

ليست القسمة هنا بمواصلة الشاعر مع اللغة والصورة التي يحضرها من خلال اللغة، وإنما جلوسه مع لذة انتهاء الحرب القائمة، فبعد بلوغ الآلام حصل على لذة قلبية وذهنية، لذلك وما بين حيطان الغرفة راح يستحضر تلك الحرب في الثمانينات والتي انتهت دون انتصارات، سوى انتصار الأموات وانتقالهم إلى عناوين جديدة، فالشاعر وإن كان ابن زمنه وبيئته، لكنه لا تفارق شاعريته لذة الألم ولذة الفرح وكذلك الحزن، وهي نتائج لأعمال أو لفترة انتهت، وراح يحصد تلك النتائج:

(إنها إحساستنا المنتمية إلى الإدراك الباطني أي من زاوية داخلية: هذا الإحساس الجيد أو السيء في داخل الذات مثلًا في لحظة معطاة - أو إدراكاتنا/ ذات العلاقة بالإدراك الخارجي أي بالعالم «الخارجي» المحيط بنا، بغض النظر عن مصفها: سمعيًّا كان أو بصريًّا أو لمسيًّا أو ذوقيًّا أو شميًّا - والتي هي في البداية تأويلات نعطيها لما

يحدث لنا «ماديًّا أو نفسيًّا» أو لما نعانيه داخليًّا أو جسديًّا./ ص٢٠ سيميائية اللغة – لمؤلفه جوزف كورتيس – ترجمة: د. جمال حضري).

فانتماء الشاعر الحسي انتماء إلى النكبة والحرب المزركشة بكل أنواع الموت:

أوصافي: حشود تلوح وطحين أعمى،/ فأوصاف الشاعر هي الحشود، وتلك التي زرعت في الأرض من قمح، وتحاول بواسطة الطواحين طحن الناس، وملذاتهم، ويبقى الشاعر ذا الانتماء بما يشير لنا من خلال الترميز، ويعلن على مدار البصرية التي استخدمها في تدجين الرؤى، فالنكبة والثكنات والكمائن والغنائم كلها إشارات إلى وقوع كوارث حربية في زمن الشاعر الذي عاشه.

الإقامة الذهنية هي إقامة خارجية تفرقت عن الأنا وتخصصت عبر هذه القصيدة وقصائد أخرى بحسية المكان، حيث المكان كان واحدًا، ولكن التغييرات في الزمنية وتوقيتها بين فترة وأخرى. تتراكم عادةً في ذهنية الشاعر الكثير من الصور الملتقطة، وتحتفظ بالمخزن الشعري الذهني، والمشاهد التي أمامنا وما تلاها هي نتائج تلك المخزونات البصرية والذهنية والشاعرية؛ التي تتجاوز الأحلام، لأنها فارقت تلك الأحلام بحضورها على الواقع.

فالعلاقات التي يطرحها الشاعر بين المفردات هي قوة الرؤيا ومزاجية الذهنية الشعرية التي استطاعت أن تنتمي إلى الغرفة الباردة وكيفية التعامل بمزاجية شعرية مع الحدث الشعري، والولوج إلى هذه العلاقات المتجانسة.

أحب الموسيقى و(ساحة الطيران)

وأحفر في السبائك (لا أريد)

فصيلة دمي (باب الشيخ)

وعندي من الشظايا

ما

يجعل

النهار

مرقطًا

نفس القصيدة./ ص٩٨، الأعمال الشعرية الأولى.

العلاقات بين المفردات علاقات تبادل للمدركات بين الشاعر وبعض مناطق بغداد، فالرؤى بمعطى شاقولي مباشر، والشاعر يشير إلى الأشياء، ويرمز إلى دلالات واضحة ما بين ولادته في (باب الشيخ) و(ساحة الطيران) التي تزدحم بالطبقة المعدمة.

فالصورة التي رتشها الشاعر مبنية على تجسيد الأشياء من جانب والإمعان في التشخيص من جانب آخر، فقد امتدت المفردات وأعلن بعض البياضات الجانبية كي يرسم الصورة القصدية في القصيدة كلها.

السلوك المعرفي الذي يكمن خلف اللغة تحول من الباطنية إلى الظهور بواسطة اللغة التي يراوغ بها الشاعر، ويسخرها بمتعة ظاهرية، ويجري مع اللذة الشاعرية التي تبان لنا ونحن نعيش الحدث معه. تتلائم الرؤية مع مطابقاتها الخارجية لتشكيل حالة تعبيرية لمحتوى القصيدة؛ وأن تتلائم الحالة التعبيرية مع الحسية الداخلية التي تعلق الشاعر بالمحتوى، وتساعده على إيجاد علاقات خارجية وعلاقات داخلية في لملمة النماذج التي جمعتها البصرية من (أصوات وألوان وعلاقات أخرى).

وعبر إنشاء نسق من النماذج المتجمعة عبر المطابقات الحسية، وهذا ممكن جدًّا مع التجربة التي يملكها الشاعر عادة. فالبصرية لدى الشاعر هي المبشرة الأمثل والميول إلى تلك العلاقات التي ينتمي إليها، حيث النظرة المثلى في كيفية التوازن مع الحدث الشعري بواسطة اللغة؛ مما تكون العون الفعال في إيجاد الدلالات التي تدعم النص الشعري.

(إن البنية اللغوية في الشعر لا تتحدد بالكلمات، بل بالصيغ. وعندما يتم تفكيكها إلى وحدات دنيا بحثا عن أعدادها وحقولها وتبادلاتها تكون قد فقدت مواقعها في منظومة التركيب الشعري./ ص٤٥ - د. صلاح فضل - أساليب الشعرية العربية المعاصرة).

فالمكانة التي تشغلها المفردات الشعرية يكون قد ملأت تلك البياضات التي شغلتها بأنساق معينة مع شبكة من العلاقات المتناسقة، بالرمزية مثلًا والمجازية وكذلك أسلوبية التعبير ونشاط الذاكرة وميولها إلى الحدث الشعري ككل.

لإعطاء المتعة الفنية للقصيدة التي يعتمدها الشاعر سلمان داود محمد، نحدد قبل كل شيء المسلك الفلسفي للمفردة الفنية والتي لها موقعها بين الشطور وتواصلها الثابت. أي نحن بين الثابت والمتحرك.

فالمطلوب إثباته هو الدلالات وحركة النص وإلى أين يقودنا وهذا الثابت هو المنظور الشاعري، فالمنظور يبدأ ولا ينتهي فهو الحاوي لجميع تفرعات الحالات الفنية في القصيدة الواحدة، والمنظور لا يختلف عن القواعد النقدية، فمنها تم اشتقاقه وإليها تعود عملية النطق ورسم الألفاظ، والمتحرك هي حركة الخيال التي يعتمدها الشاعر في توظيف اللغة وحساسيتها في القصيدة الواحدة.

فحساسية المفردة مثلًا لو أبدلناها بمفردة قريبة تتقبل ذلك، وهي مغايرات في اللغة والاعتماد على المراوغة، وهذا جزء من متعة تمتع المخيلة وتمتع المتلقي أيضًا. فظهور المتعة في القصيدة هي أول الالتفاتات البصرية إليها، ونستطيع أن نسميها الظاهرة الجذابة، وتُعْتُبر مغناطيسية للمتلقي، هذه الظاهرة تتلقى الموضوع والهدف المرسوم من قبل الشاعر، فحساسية الكلمات هي مجموعة من التصورات المرسومة، تتلقى أحيانًا تصاوير البصيرة، وأحيانًا تصاوير المخيلة، والاثنان يصبان في الخيال وحركته المستمرة، والدائرة بين الباث والعمل الشعري:

أنجبت زيجات المتعة أولادا مؤقتين

وكذلك الدساتير المؤقتة – أنجبتنا.

هذا ما قاله الضياء للطريق.

بتهمة الشجن

تأرجحت من العمود جثة المصباح.

فرت الحقول نحو المدخنة

واختبأ الظلام في الرغيف وانتهى.

الناسك منشغل بتجميد الحرائق

والمخاطر دامغة كالفوانيس

ما زال الله يضيء السماوات والأتربة

وما زال التوجه نحو أضرحة الكهرباء

لدفع الأجور

عملًا حسنًا.

ص١٧١ من قصيدة قدم في الأعالي - الأعمال الشعرية الأولى - سلمان داود محمد.

إن الرجوع إلى الأداة الشعرية (اللغة) وهي تلازمنا في جميع التحاليل والمعجم الدراسي لأي نص شعري أو نثري، فالقصيدة بالنسبة للشاعر العراقي سلمان داود محمد عبارة عن أداة، يستخدم يقظته اللغوية وكيفية إدارة تلك اليقظة والعمل من خلالها، فالمعاني هي معاني اللغة بشكلها الأعلى قبل كل شيء، واللغة هي الطريق المفروشة لتلك المعاني والتي تمتع الآخر، بل تقوده إلى المؤثرات الشعرية/ كالحزن والفرح. واليقظة والعقل. والخصوصية والمخيلة.

فالمخيلة حاضنة لجميع الأشياء، ومن خلالها يرسم أدواته التي ذكرناها من معان خلابة، تؤدي إلى اليقظة والانفتاح نحو الآخر، مع اللغة العليا التي تناسب الشعرية التي يرتديها الشاعر في محطته التي يتوقف عندها.

(يحتوي كل نص على تاريخ الكتابة كلها. واللذة فيه ليست مفصلًا زمنيًا، إنها الزمان الذي يمضي الماضي به نحو المستقبل من غير شرط ولا غاية. وإذا كانت ثمة مقولة تقول: «لا جديد تحت الشمس» فإن مقولة اللذة تقول: «لا عتيق تحت الشمس حتى

الشمس نفسها» ولذا كانت نصوص اللذة نصوصًا مستقبليةً على الدوام: إنها نصوص عشق الآتي./ ص١٤ – لذة النص – رولان بارت، ترجمة د. منذر عياشي).

كل ما يطرح من ملذات وأكلات شهية للنصوص، وكذلك نظرية المعنى، واللغة وما حولها، كلها تعني لنا الشعرية العالمية، ولم نميز في طرح النصوص ودراستها سوى المعاني الجديدة، المعاني غير المطروقة، وليست المعاني المكررة والتي طُرِحت بأعوام قديمة إلا متاعب زمنية تتعب الذاكرة وتبعد المتلقي والآخر، وراح بعض الشعراء يقلدون تلك المعاني واللغة، وهذا ما يبعدهم عن الإبداع الذي نبحث عنه دائمًا. وبداية المعرفة تبدأ بالتصور الذاتي «كما حددها الفيلسوف كانت في كتاب فلسفة كانت النقدية».

أنجبت : بدأ بالفعل أنجب، وأنهى الشاعر لوحته الفنية بمفردة أنجبتنا، وهنا توالد المفردات، لو نلاحظ بأن الشاعر استخدم نفس الفعل، مما زادت دلالات اللوحة الشعرية، ورسم المزيد من المعاني لنفس الفعل، وهذه اليقظة الشعرية، لغوية بالدرجة الأولى.

فرت الحقول نحو المدخنة: هنا الفرار، ويختم اللوحة بمفردة انتهى، فبين الفرار والنهاية عامل الغياب، هو الذي يحكم في تسييس الجمل الشعرية، فعامل الغياب انتهاء الشيء، وليس حضوره بعد برهة من الزمن، «أقول برهةً فالبرهة تبدأ من دقيقة إلى ستة أشهر»، وفي لوحته الأخيرة يرسم تناسق النص الشعري، ويبرز دلالاته فبين الناسك والفوانيس وبين الله وأضرحة الكهرباء، كلها مفردات متناسقة وهي تختلف معانيها، ويتصاعد إلى فهم الفهم، بالطرح واستجواب قصيدته المرسومة ص١٧١، وهذه دلالات بانت لنا بشكل هادئ لا تقبل الشك وما يدور بمخيلة الشاعر الشعرية.

ولكي نشغل اللذة الشعرية بإطارها التصويري، والتي تعطي مزايا الشخصنة تارةً ومزايا التخطيط في الفنون الجميلة تارةً أخرى، فالشخصنة داعية من دواعي الشاعر والذي يطلقها في الهواء الحر، كي يلتقط ما يدور بالمخيلة وإن كان عبر الفلاش باك أو التقاطات آنية يوسع بها مداركه الشعرية، وهذا ما ألاحظه لدى قصائد الشاعر سلمان داود محمد، وكذلك التخطيط بمزايا الفنون الجميلة، وذلك من الممكن جدًّا تمسرح

القصائد عبر الحوارات الذاتية التي يطلقها أو الانتماء إلى لوحات زيتية لم ينته العمل منها لأنها قيد تأسيس الذهنية.

وهذا يعني أنه: ما زال الشاعر بخلقه الشبابي بالرغم من مرور التجربة الشعرية عليها لعشرات السنين، فالتجديد هو المطرقة التي نسمح رنينها، والمرآة هي الأداة العاكسة لوجهي الشاعر، الوجه الخفي وما وراء القصدية والوجه الظاهر ما هو أمام المرآة، يزين بشكل ناعم مفرداته الشعرية:

فهل رأيت كيف تُوُفِّي «أديسون»

وتضاحكت في التأبين شمعدانات؟

لا يهم.

على مبعدة من كلب وأناس يعرجون

يقيم هناك طبيب الخطى

سيعرض ساقين - وأشتري

الأولى تشبه التي نسيتها في «ديزافول»

والأخرى مما تساقط من نصب تذكارية

سأمشي بهما دهورًا

حين أشتهي التقرب من سريري.

فهل عرفت لماذا اعتاش الحراس على الأحلام

وازدهرت صناعة الخفاش في المدينة؟

(نفس المصدر).

علاقة المكان بالشخصنة الأخرى علاقة مكانية بتصرف، وقبل أن أنتهي من كتابة القصيدة كاملة فقد كانت علاقة مخترع الإضاءة في العالم «أديسون» علاقة ديمومة لم تنته، ولكن علاقة «ديزافول» بالحرب العراقية الإيرانية علاقة الأصباغ الشفافة عند

غسلها ستختفي، فقد اختفى المكان من القصيدة حالما انتهت الحرب العراقية الإيرانية، وبقي عالم الكهرباء «أديسون» محلقًا اسمه بين الشمعدانات والأضوية الفتاكة، فالعلامة هنا لا تختفي، وتبقى نيرة ولامعة على مدار الأعوام.

تتدفق اللذة الشعرية، في حالة الحرب وفي حالة الموت وفي حالة الفرح والحزن، فمنظور اللذة هو الذي يقودنا وليس منظور نظرية المعنى.

(المعنى هو الماهية، والماهية ملتبسة بالأشياء، تُكْتَسب عن طريق الملاحظة والتفرقة بين الصفات الجزئية والعرضية والصفات المشتركة./ ص٧٢ - نظرية المعنى في النقد الأدبي - الدكتور مصطفى ناصف، دار الأندلس).

أستطيع أن أقسم مستوى اللذة الشعرية إلى قسمين:

اللذة الداخلية.

اللذة الخارجية.

اللذة الداخلية:

والتي تختص ما يمتع الشاعر بحسيته الداخليه، وانتماء تلك الحسية إلى صور عديدة، يتخذ منها مسلكه اليومي الشاعري، واللذة الداخلية هي المتعة الأهم للشاعر وما يتحلى من أريحية نفسية كي يستطيع الكتابة والتزاوج مع الأشياء الخارجية، ويفرز المعاني، ويرسم الألفاظ التي لها وقعتها بين معظم الشطور المختارة:/ **فهل عرفت لماذا اعتاش الحراس على الأحلام/ وازدهرت صناعة الخفاش في المدينة؟** القصيدة كُتِبت عام ٩٨، وهذا يعني أن لها بعدها الزمني، أما المكاني، فهي نفس الحالة التي تتوالد في العاصمة بغداد، وخصوصا أن الشاعر ينتمي إلى بغداد وأهلها، وهو يفرز المحن، ولكل محنة حدثها التأريخي.

فالأحلام خصوصية وليست عمومية، ولا تمر متشابهةً مع الآخر، لذلك أستطيع أن أنسب جماليتها، والطيران من خلالها إلى العمق الداخلي، وهي ما وراء الواقع، ففكرة الشاعر تسافر بنا إلى النواحي السريالية وهو يقودنا ما بين الطقوس الممتعة وقراءة القصيدة.

وقد قبض الشاعر على مسلك الحارس بأحلامه، لأن الحارس هو الحاكم الوحيد لتلك البيئة، لا يشاركه أحد، حتى بأحلامه اليقظة، فما بين اللذة الداخلية واللذة الذاتية هناك علاقات، وهذه العلاقات تتزاوج مع مبدأ الشاعر وفكره وانتماء ذلك الفكر، وفكر الشاعر هنا -ومن خلال متابعتي لمعظم نتاجاته الشعرية القديمة والحديثة- ينمتي إلى الوطن، إلى فكر الطبقة المعدمة من بلده العراق. والمشاعر الداخلية هي المحركة لهذه الأفكار التي تطرح من خلال قصيدة.

(ولفظ «شعوري» من جهة أولى إنما هو وصف لفظي بحت يعتمد على إدراك حسي ذي طابع مباشر ويقيني جدًّا./ ص٢٦ - الأنا والهو - سيجمند فرويد، إشراف الدكتور محمد عثمان نجاتي).

وتتأثر هذه المشاعر بالعوامل المحيطة بالشاعر، ومنها المشاعر السريعة ومنها الانسيابية، ومنا المشاعر التذكيرية، كأن يجالس الشاعر قهوته أو غرفته وحيدًا وتبدأ الأفكار نازلةً عبر الفلاش باك أو عبر الحسية الخارجية والتي تنقل الأشياء إلى داخل الذهنية.

اللذة الخارجية:

العلاقات التي تمنحنا بالوقوف مع الألفاظ وكذلك الترميز والصور الشعرية واللغة والحسية، هي علاقات القصيدة والتذوق الشعري، وهذه الذائقة لا تنزل إلى الذهنية إلا من خلال لذة شعرية، لها مؤثراتها من قبل الباث نفسه، يشاركه الآخر في الخيال وحركته، ومدى إدراج الحدث الشعري وكيفية إدارة اللفظة بشكلها الفعال، كل المفردات صالحة للذائقة الشعرية وكل المفردات نستلذ بحضورها وتعبيرها المناط إليها.

ولكن ليس كل المفردات تشغل الأمكنة بشكل دقيق، وموقعها الفعال والمؤثر، هنا ماهية الشاعر وكيفية الاستقامة والانتماء إلى هذه اللذة، وتصديرها إلى الخارج، خارج الذهنية لتكون معلقة بمخيلة المتلقي.

فاللذة الخارجية الحاضنة الكبرى لتصدير كل ما هو داخلي إلى الآخر والمتلقي، وهنا تبان الرمزية وخيالها المتحرك بتجميع الألفاظ عامةً، لأنها المسؤولة عن التصدير الخارجي بما جمعته المخيلة عبر ذائقة شعرية لها جماليتها لعنصر الجمال:

- لصالح الكراسي تعمل المؤخرات

لحساب من إذن يشتعل الشهيد؟؟

فمن تلقاء صمتها ستموت الأعالي

ومن جراء وجهك القدوس

سينبح القمر.

فهل لديك ١٧/ ١/ ١٩٩١ دينارًا لنشتري الجريدة؟!

لا يهم.

أو

«لا».

يهم.

(نفس المصدر).

هذه المعاني التي يصدرها الشاعر لها لذتّها (وإن كانت لذة حزينة أو لذةً انتقاديةً) فاللذة الشعرية والتمتع بالألفاظ هو الشكل الآخر للقصيدة وجريانها ما بين البصرية والمخيلة (كأن أحد القراء يقرأ نصًّا وهو يحدق شارد التفكير، وذلك لدخوله إلى المتعة والغوص بها)، وهذا ما يجري عادة للشعراء القراء وهم يقرأون قصائد الغير دائما.

يبدأ الشاعر بدايةً خارج حصار الألفاظ ولكنه يقودنا إلى الحصار المفروض على العراق بعد اجتياح النظام العراقي الأسبق للأراضي الكويتية، ومن هنا بدأت معاناة أخرى للشعب العراقي، وحصروا هذه المعاناة بين هلالين. وهنا يستدير الشاعر اللغة، واللغة هي الأكثر غزارةً، وهي الأكثر ماديةً أيضا، إذن نحن في خارج الذهنية ونتحسس الأشياء، من الكراسي إلى الاشتعال ومن الوجه وإلى القمر ونباحه الضوئي.

لذلك إن الدال على هذه الجمل الشعرية هو الآخر الغائب، فالدال يقودنا بقيادة الشاعر، ويرفعنا معه إلى دلالات تحمل بعضها الرمزية.

رمزية تحركت ضمن خيال الشاعر وهو يبصر البياضات على الورقة، والرموز هذه تدلّ إلى الإشارات، وتكون العلاقات ما بين رموز القصيدة وإشاراتها وكذلك الألفاظ التي سخرها الشاعر كلها تشكل علاقات ما بين الدال والمدلون، وقد بان لنا بأن الدال كان متسلطا وقائدا للعملية الشعرية في القصيدة.

لتلد السماء محاقًا يعبده اللصوص

ولتسع النبوءات كملقط لجمع الأضاحي،

آن لإخلاصي أن يفرط بالخلاص

مبتدئا من الأختام آكلة الصور

وتحت خطاه:-

- زعيق الطوابع.

- جرعة النسيان.

واسم جديد.

فالجوازات حيلة قنصلية

(نفس المصدر).

الصورة المتحركة هي صورة أيقونية تعتمد الألوان وبهجتها وإن كانت حزينةً نوعا ما، فالحزن بهجة خاصة يجرنا إلى بكاء داخلي، كما تجرنا صورة تفكيرية إلى سعيها الفلسفي المعرفي لتطيع بالمسطحات وتبقى بألق دائم.

لو نلاحظ حول الجمل الشعرية وديمومتها بأن الشاعر قد اعتمد الأفعال، وهي مرحلة سيميولوجية اعتمد عليها في تجديد الصور المتتالية، وهذا يعني أن هناك لذةً تفكيريةً خارجيةً سخّرها للآخر كي يكون معه في نفس البودقة التي اختارها الشاعر.

أعطى الشاعر حق المواطنة الثابتة بما كتبه حول الحرب في زمن السلم، وعن الحصار الاقتصادي في زمن الحصار، والرحيل غير المنظم وذلك الضجيج الذي حل

بالعراق، فقد رمز إلى جواز السفر، وأشار إلى الحيلة القنصلية، هذه الإشارة قادت الشاعر أن يكون أو لا يكون، فهو مدمع العينين لا محالة من ذلك أبدًا.

ولكن الوعي الذي اكتسبه الشاعر من خلال تجربته الشعرية جعلته يعكس ذلك بدلالات واضحة وكذلك درجات الوعي القصوى والتي تعطي تغذيتها الديكارتية:

تساءل ديكارت: «أي شيء أنا...؟» فأجاب: «أنا شيء مفكر». ثم تلا ذلك تساؤلًا آخر: «ما الشيء المفكر؟»، رد فأجاب: «إنه شيء يشك ويفهم ويتصور ويثبت وينفي».

وفي حصيلة الكتابة التي اعتمدتها حول حضور اللذة الشعرية وأيقونتها التي تظهر للآخر عبر التقارب الفني للقصيدة، ومن دون هذه المقاربات تبتعد اللذة من مخيلة المتلقي.

الفصل الثاني:

توظيف البنى التعبيرية

المغايرات الحسية لدى الشاعر هي لحظة الكتابة ورسم الوجه المضيء منها. هناك بعض التقارب بين كلمة الحضور ومصطلح التعبيرية في توظيف المفردة الشعرية، وقد يرى الدكتور صلاح فضل في كتابه أساليب الشعرية المعاصرة بأن (**مصطلح التعبيرية أكثر تقنيةً في تقديري، وأشد ارتباطًا بنظرية الشعرية وتمثيلًا للتدرج التصنيفي من كلمة «الحضور» الأدبية وما تعكسه من ظلال سلبية على قسيمها «الغياب» ص٣٠**).

ولكن تبقى المغايرات الحسية إلى الحاجة حول استخدام مصطلح التعبيرية وكلمة الحضور، والتي استخدمتها في العنوان الأول، وهنا خاصية المؤلف ومدى حاجته القصوى إلى هذه الكلمة لتوظيفها ضمن البحث أو الدراسة. فالحضور لا يعتمد التقنية بشكلها المباشر وإنما تتكئ الكلمة على الخصائص الأخرى في تقنية الحدث الشعري.

المفردة الشعرية لدى الشاعر العراقي سلمان داود محمد، مفردة مختصة في داخل العراق (وهنا لاأقصد بمحليتها) وإنما تجانسها مع العراقي والطقوس العراقية، وهناك الكثير من القصائد، ناشد بها عبر مشهده الشعري عن تعبيراته في البنى التحتية للبلاد والبنى الفوقية، وقد اتكأ الشاعر على تحليلات المجتمع العراقي وتركيباته المتعددة، هذه هي الشعرية التي تسافر بنا وتقودنا إلى معان جمة.

وتحريك المفردة التعبيرية ضمن الخيال المستوطن لدى ذهنية الشاعر، وهو الحائز على قناديل لإضاءة المشهد بنوايا شعرية يتطلب شاعريتها، لذلك ما ألاحظه لدى الشاعر ليس لدى غيره أبدا، فهو يتحلى بأسلوبية مغايرة تماما عن شعراء جيله. فالشاعر سلمان

داود محمد يدك الحدث بمطرقة صلبة، لذلك تبان لديه صدى التعابير العديدة من خلال المفردات التي يرسمها هنا وهناك:

لـ (حروف العلة) عفاف مكفوف

و(نحن) ضمير متصل بالمشاحب

أيها النص

آن للشك أن يصطحب الميزان

لتصفية القتلى من الأناشيد

فليس بمقدور الفخ أن يزدهر

من دون أن تحني البراري هامة الغزال

وليس بمقدور البحر أن يشعر بالكبرياء

من دون غرقى.

قصيدة شروع في قتل النص - الأعمال الشعرية الأولى ص ٧٦- سلمان داود محمد.

القدرات التعبيرية والتشكيلات اللغوية لها علاقة من ناحية إيجاد الصوت في القصيدة الواحدة.

وتشكل اللغة في النص الشعري باكتساب إيقاع خاص ودور المفردة الشعرية وتحويلها إلى تشفير أو رموز في الطبقات العميقة للمعنى كما نلاحظ هنا في قصيدة الشاعر العراقي سلمان داود محمد (شروع في قتل النص). المغايرات اللغوية التي يعتمدها الشاعر تعطي معان وتعابير تختلف كل الاختلاف عن الإستعارة مثلًا؛ فإنه يتقصد بتلك المعاني التي يجعلها مفتوحةً للمتلقي، ولو نلاحظ من العنوان والشاعر يعرف حالة قتل النص، وحالة القتل واحدة، ولكن تختلف الأدوات المستخدمة في القتل.

القصدية التي ينتابها الشاعر هي الطرق التي توصله إلى أسس الخيال في رحلته الشعرية، وهذه الطرق تشكل لغةً عليا في قصديته الشعرية ليعبر ما تحمله المخيلة من

مفردات عديدة، غير تلك المفردات التي تنتابنا بشكل يومي أو التي نقرأها في المعجم اللغوي، هي نفس المفردات ولكن تختلف خاصيتها التعبيرية في حالة التركيبات القصدية التي يوظفها الشاعر في قصيدته الواحدة.

(ينبغي علينا أن نستقبل القصيدة جملةً، فإما أن نقبل عليها وإما أن ننفر منها، إما أن نحبها وإما أن نكرهها. والشاعر إنما يحاول بالألفاظ وكل ما يتصل بعناصر التعبير الشعري أن ينقل إلينا صورةً لتجربته العاطفية. وقد لا تؤدي الألفاظ في ذاتها معانٍ محددة، ومع ذلك فليس هناك ما يمنع في هذه الحالة من أن تعكس لي القصيدة صورةً لتجربة شعرية. فيكفي إذن في ألفاظ القصيدة أن تنقلنا إلى حالة نعانق فيها الوجود فنحقق بذلك جزءًا من وجودنا ونحس بحركة صيرورتنا./ ص١٩٣ - الشعر العربي المعاصر - د. عز الدين إسماعيل / دار العودة بيروت).

عملية استقبال ألفاظ القصيدة ضمن الذائقة الشعرية للمتلقي، والآخر على بينة تامة بما تحوي الشعرية لتكوين تلك الذائقة التي يتمتع بها، فتجربة المتلقي، أيضًا لها دورها الفعال في استيعاب القصيدة ومدى الغوص بين مفرداتها وتراكيبها الفنية، إذن للجمالية حضورها في التعبيرية، فالتعبير عن الجمالية هي مدى ذائقة الشاعر أيضًا، ومن دون هذه الذائقة تكون أدوات الشاعر أدوات سهلةً ومتكررة ومستخدمةً من قبل الكثيرين في تأسيس وإنشاء وحدة النص الشعري.

فالمشهد الذاتي في التعبيرية هو الرجوع إلى ثقافة الشاعر وإمكانياته في المتابعة الشعرية، وتواصله مع الأقدمين والمحدثين، فليس كل ما تراه العين تحمله المخيلة، ولكن ما تحمله المخيلة تراه العين، وهو الرجوع بشكل تلقائي ودون تكلف في عكس تلك التجربة التي تخص الشاعر بشكلها التام.

القصيدة لا تكتب نفسها كما يدعي الكثير مما يكتب بعض اللقطات الناجحة، أو يميل إلى كتابة الخاطرة، فيطلق عليها قصيدة نثر، فالشاعر ومحسوساته الشعرية هي التي تكتب القصيدة، وهنا أتكلم عن الإغفاءة الشعرية وحركة الخيال للقصيدة التي يورثها الشاعر من خلال تجربته الشعرية.

البنى التعبيرية لها أدواتها الداخلية ولم تتواجد الأشياء من الخيال فقط، فهي موجودة في الواقع، ولكن متسترة غير منطوق بها، فالشاعر ميال إلى تلك الأشياء لتبيان الذاكرة ونموها نحوها، والميول إليها من خلال بنى تحتية وبنًى فوقية في اللغة التي يتبناها في الشعرية، وميولًا إلى الرغبة في الكتابة المتواصلة يظهر تلك الأشياء بأدوات وتقنية شاعرية.

وليس من شروط حول ما ذكرته أبدًا سوى أن هناك المحسوسات التي يستخدمها الشاعر في رحلته المسببة إلى تواجد النص الشعري، وطالما أن هناك علاقات بين النص الشعري: الترميز وأبعاده، الجمالية، اللغة الشعرية، الحدث العبقري، التماثل والمطابقات الحسية، الصورة الحسية: المفتوحة والمغلوقة، البعد البصري للأشياء، المنظور الذهني ومدى استيعابه لتلك الأشياء، الدال والمدلول والدلالة، أبعاد الخيال وحركته ضمن الذهنية.

لو تطرقنا إلى المطابقات التعبيرية في قصيدة الشاعر العراقي سلمان داود محمد لتوصلنا إلى ثلاث مطابقات تقريبية وأنا أدرس الحالة الشعرية وما يجود به:

المطابقة التعبيرية الذاتية.

المطابقة التعبيرية للآخر.

المطابقة التعبيرية للأشياء.

المطابقة التعبيرية هي جزء ما لإحياء الواقع المحيط بالشاعر وإثارة الجدل حول هذا الجزء من خلال قصيدة يقدمها. أو هي جزء من خيال وهو يجالس غرفته، ليكون لهذا الخيال حركته الصائبة بالتقاط الأشياء وتحويلها إلى الشعرية، فاللغة الشعرية دائمًا في مغايرات محسنة، تحمل عنصر الجمال معها أينما حطت، ولكن الفرق كيفية استخدام هذا العنصر وتجميعه مع المؤثرات الشعرية في القصيدة الواحدة.

(٣)

انهمرت على أثداء الكولونيلات الرثة

ثرثرة من فضة

فقالوا:

أوسمة للبأس.

ثم انهمرا قتلى من غير حساب

فقالوا:

من أجل الطين.

صاح الله:

لماذا؟؟؟!

ضحك الناس

وكذا الوسواس الخناس

حين رأوه نديًّا

يمتد على مصطبة

في

براد المغدورين.

ص٥٤ - يحدث في جنوب شرق الشمال الغربي - الأعمال الشعرية الأولى.

تخضع قصائد الشاعر العراقي سلمان داود محمد إلى قوانين داخلية باختياره الكتابات التي تنتمي إلى التصاوير الذاتية والمعرفية من خلال تجربته الشعرية، والتي يثيرها من خلال هذا النص أو نصوصه الأخرى، وهي تتعلق برؤيا متجددة لحركة البناء

اللغوي، وتطابقا مع هذه الرؤيا البصرية، ورؤيته للأشياء يراوغ برسم لغته الخاصة في التعبيرية للآخرين، مع إيقاظ الضياء في غرفتهم ليعطي الحقوق الشعرية المتوكلة إليه.

تتحول الدلالات من الدلالات الإشارية إلى الدلالات الإيحائية عبر النص الشعري الذي رسمه كحالة من حالات الشاعر سلمان داود محمد الشعرية، وهذه التحولات هي ضمن التعبير غير العادي، والتي تحمل لغتها المغايرة في الغوص باللغة لأن القصيدة المميزة عبارة عن صورة متكاملة، لوحة تسحب البصرية نحوها، وتكبر مع الخيال بألوانها المعتمدة، والألوان هي المفردات التي تخص الشاعر وليس غيره.

(إن الشاعر يلعب بأدوات اللغة والكلام، ويخضع لقواعد الجنس الأدبي، ويتوفر على ضروب الأغراض... إلخ. ولا تلعب كل هذه العناصر دورًا متماثلًا أو ثابتًا. إنها، وهي مرتبطة ببعضها بعضًا، تلعب كل واحدة منها وظيفةً خاصةً ومتغيرةً، فهي تنتظم في مجموع يحد حيز القصيدة ويولد دلالتها./ ص٤٥ - الشعرية العربية - جمال الدين بن الشيخ، ترجمة: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ).

من هنا ترتبط الصورة بعملية الإدراك وعند إعادة قراءة القصيدة توقفني نقطة واحدة: صاح الله:/ لماذا؟؟؟!/ ضحك الناس/ وكذا الوسواس الخناس... كأن القصيدة بُنِيت على هذه النقطة ودرجات إيقاعها، الذي شد القارئ كثيرًا، فالضحكة = اللامبالاة. الوساس الخناس = الذي يسكن بشكل تلقائي في الصدور، ومن هذه الحالة حالة التناص التي يعتمدها الشاعر، هي ليست خارجةً عن الشعرية العربية، بل أعطت المواد والأدوات التي انقاد الشاعر معها كي يؤجج شيئًا بعيدًا عن تفكير الآخرين.

وعندما قال: ثرثرة من فضة. لماذا تجاوز معدن الذهب مثلًا؟ فالفضة أقل قيمةً من الذهب، ونسب قلة القيمة المعنوية وكذلك القيمة الحياتية بالفضة التي استطاع أن يخرج بدلالات جديدة، إيحائية، وبناء لغة ذهنية جديدة توالدية، لغة يقتبسها من أحلام وخيال ذي حراك دائم وهو يمشط المفردات ويزودها بأوكسجين الحياة ليجعلها هائمة،

وعاشقة ترغب بالجنس الآخر، فالكلمة أنثى وذكرها حلم، أو خيال، فالدهشة والبنى الأساسية في تشييد بناء القصيدة علامته الفارقة والشاعر العراقي سلمان داود محمد.

حيث بناء الزمن لدى الشاعر، هو بناء الإنسان مع خاصيته الزمنية ليستخدم معه وسيلة الإدراك العليا للأشياء محاولة ربطها وتنسيقها وتمميز الخاص منها والظاهراتية وكذلك كل ما هو متناقض في حياة الإنسان، ودخول الشاعر مع الحالات الفنية وتنقلاته، ما هي إلا أن القصيدة تنتمي إلى زوايا عديدة تحت خيمة فضاء واحد.

ثمة صياد تسلح بالزنابق

وأهدى للثعبان قنفذه الوحيد

دونما شجن

يرقد الآن في مقبرة الخارجين عن الصواب.

ص٤٨ من قصيدة غيوم أرضية - الأعمال الشعرية الأولى.

القبض على حركة الفعل وتحويل الصورة الحية إلى حركة، من خلال ديالكتيك الفكرة التي يكمشها الشاعر، فالإدراك والصورة المجسمة وإيجاد المفردات غير كافية بالقبض على تلك الفكرة، فهنا الفكرة من خلال لغة: لغة يمتلكها الشاعر في حلم أو صورة ذهنية تداعبه على مدار الأيام، فتنزل حيةً ذات جمود بصري، فيبث الشاعر حركته لها ليحييها من جديد.

وأستنتج من خلال دراستي للبنى التعبيرية لقصائد الشاعر العراقي سلمان داود محمد بأن هناك عائلةً خاصةً بقصيدة الشاعر، والقبض على تلك العائلة وتحريكها من خلال استغلال أقرب نقطة إلينا وتحويل ذلك من القوة إلى الفعل وما تقوم به تلك الحركة ما هو إلا الديالكتيك، أشكال وتركيب مثالي يمنحها النظام الخاص والقياسات التي يرتأيها الشاعر، فالعائلة التي تمثل القصيدة الواحدة:

الأب = هو الشاعر الذي يعمل لتغذية أولاده والاعتناء بمهارة أفكارهم.

الأولاد = الصور الشعرية القصيرة والتي لها بنيتها التعبيرية، والإمساك بتلك الصور يعود إلى الصورة الأم/ الصورة الكبرى.

فمن طبيعة التعبيرية تقف حجر عثرة أمام الشاعر، فعندما ينشئ صورةً من صورة أخرى، يزيل الأولى ويعتني بالثانية، ولكن قصائد الشاعر سلمان داود محمد على خلاف مع هذا المبدأ، فهو يرجع إلى مرجعيته الأصلية، الصورة الكبيرة والتي شكلت جسد القصيدة كما هو: الأم = الصورة الكبيرة والتي قبض على حسيتها من خلال المكانية ومدى حضورها في الزمن أيضًا، فقد أراد من رسمته أن تكون مرجعيةً للآخرين وهو يخطو خطوةً كبيرةً وخطوةً أخرى أكبر منها، فالولادة لديه ليست مفردةً، وإنما فكرة وديالكتيك.

تعتمد الصورة كجسد متكامل على نقطتين: نقطة الرؤية الشعرية للشاعر وهو ينحت بصورته الجديدة، ونقطة الديمومة الصورية وتناسقها مع الوضع العام. الأولى غير مشبعة لأنها قابلة إلى التزيين والجمالية، والثانية غير مقطعة لأنها قابلة إلى الإضافة الاستعارية والابتكارات ورسم الأفكار الجديدة، وفي العموم ونحن مع الصورة التعبيرية للشاعر والبنى المتطورة التي يؤسسها الباث عادةً، هي تلك الصورة التي تحوي على تكامل المنظور الشعري وبعده البصري.

عند القبض على الصورة التعبيرية من خلال المادة المتواجدة في الخارج والأفكار التي تتواجد في ذهنية الشاعر نكون قد اقتربنا من تأسيس الصورة ورسمها بالشكل المطلوب:

منذ نهار فادح

باضت آلهة الضوء

خطيئةً من كسوف،

ابتهجت ظلمات،

حفنة من رصاصات خرساء

تلمع في صدور ترطن بلغات حمر.

صفصافة ناقصة

تؤول تفاحة الاكتمال،

الأفق يئن:

اخترقوني أيها المتأثثون بعصفور مجعد

ص٤٩ من قصيدة غيوم أرضية - الاعمال الشعرية الأولى.

يعتمد الشاعر العراقي سلمان داود محمد على الذاكرة العاملة في تشخيص أحداثه الشعرية، والذاكرة العاملة تشتغل ضمن البصرية المكانية والتي لها منفذان:

ذاكرة بعيدة المدى؛ وما ذخرته تلك الذاكرة من معلومات ومحطات شعرية عبر تجربته التي بصددها نكتب ونحلل قصائده.

ذاكرة قصيرة المدى؛ وهي استرجاع المعلومات القريبة والتي هي على حافة الخروج من هذه الذاكرة دائمًا، وبما أننا بصدد الصورة التعبيرية فليس هناك شروط تُذْكَر حول إيجاز الصورة التعبيرية وملامسة واقع الذاكرة العاملة التي يشتغل على مسلكها الشاعر، فربما تبدأ الصورة التعبيرية بجملة صغيرة حاملة معها بعض المعاني، ولكن هذه الصورة لم تكن محصورةً بدائرة التصغير دائمًا، وإنما تكبر كلما توسعت الذاكرة العاملة في الاشتغال وعكس التصاوير المحمولة، وتحمل الصور المصغرة حالة التقطيع لدى الشاعر وكذلك المونتاج والعمل به بتقنية عالية لإخراج القصيدة بهيئة تلائم مسلك الشاعر وبصمته الدائمة.

لو نلاحظ المقطع الأول المقطع على هيئة شطور متناسقة فيما بينها (منذ نهار فادح - تلمع في صدور ترطن بلغات حمر) كيف يتواصل الشعر مع حالته الشعرية وهو يرسم الصور المصغرة معتمدًا على بنى ذاتية تعبيرية في إدارة دفة الزورق والإبحار به ما بين الأمواج، وينتقل عبر النقاط الاسترسالية إلى مقطع ثان، إذن النقاط الاسترسالية هنا كانت دلالةً من الدلالات وهي تشير إلى التواصل والانفتاح.

(صفصافة ناقصة - اخترقوني أيها المتأثثون بعصفور مجعد) فأنين الأفق ومع النقطتين الشارحتين إشارة من الإشارات التي يرسمها الشاعر ليقودنا إلى عصفور مجعد، عصفور دخل الشيخوخة، وبان عليه العجز حتى في الطيران. نحن أمام إشارات تكميلية للحدث الشاعري وقصائد الشاعر العراقي سلمان داود محمد، وهذه الإشارات والرموز هي لغة سيميائية.

المطابقة التعبيرية الذاتية:

الطبيعة الذاتية تكمن الأشياء، وتخرج في حالة التفاعل مع الأشياء الخارجية، والأشياء إما أن تكون على شكل مؤثرات أو تأثيرات أو إدامة بصرية تجذب المنظور إلى الداخل، فتكون علاقات داخلية مع الذات.

ووضع الذات في المطابقة التعبيرية، هي وضع الأنا الجزئي الذي يكون عن لسان حال الشاعر أو الناطق بشكل تطبيقي تمامًا عن لسان الآخر.

تلتقي الذات مع الذات، ولنقل الذات الأولى مع الذات الثانية عبر الزمكانية ووجوب حضور الوعي الذاتي الذي ينهض بما يستقبله عبر الذهنية، لذلك نقول ربما هناك جزء يسير من الذاتي تنعكس بما يخص الباث بالذات، وبما نحن عبر مطابقات تعبيرية، سنحاول تقريب الذات الأولى من الآخر عبر دراستنا لبعض نصوص الشاعر العراقي سلمان داود محمد:

(١)

كم لا أحب بائعة الزهور

تلك المبتسمة دائمًا

أثناء

حفلة

إعدام

الورد

رميًا

بال

مزهريات

ص٣٤٩ من قصيدة البوسطجي - الأعمال الشعرية الثانية.

كأن الشاعر استنسخ تلك الابتسامة، من الوردة ومن بائعة الزهور. فالوردة بالرغم من ذبحها تبقى نازفةً بالابتسامات، وهي تمتع الآخرين برائحتها الزكية = وتموت.

فقد اختزل الشاعر عن طريق الذات وأفرغ تلك اللغة للآخر والذي يعطي ولا يأخذ، فهنا خاصية اللفظة والملفوظ، فاللفظة كانت نازلةً، والملفوظ ما رسمه الشاعر لنا، يا ترى أين هو الملفوظ له؟ هنا تحددت لدينا خاصية بائعة الورد، وهي الشخصية الثانية لذات الشاعر، فذات الشاعر أصبحت مطابقةً تمامًا للورود المذبوحة (الآخرون/ البعد الثالث) وقد كانت ذاتية الشاعر مفتوحةً على الآخرين ومنها الشخصية الثانية.

تتسم القصيدة لدى الشاعر على نوع المختبر الشعري الذي يطبخ به طبخته الشعرية، وأدوات المختبر، وكيفية حداثة تلك الأدوات أولا وكيفية توظيفها واستخداماتها في التوظيف للقصيدة وعلاقة المفردة الشعرية مع الذات، فلو رجعنا قليلًا إلى القصيدة مرةً ثانيةً لحصلنا على:

بائعة الزهور/ الابتسامة/ الإعدام/ الورد/ المزهريات. هذه الألفاظ التي شكلت الظاهرة الشعرية للقصيدة وأعطت دورها المتفاعل مع الذات الشاعرة.

(الذات الشاعرة الحداثية، فهي «ذات وجودية»؛ عرضية حادثة، أو آنية، تمثل وضع الشاعر الآني (الآن - هنا) في فضاء الشعر أي وقد أخذ، الآن - هنا في التجربة يواجه بإمكاناته الشعرية وضعه خارج الشعر، يفكك بإمكانات اللغة - الإبداع الأنطولوجي -في العالم الواقعي أو الموضوعي- يعيد صياغة العالم، وصياغة علاقته بالعالم على

نحو يحقق الولادة الممكنة له وللعالم. ولذلك فهذه الذات تتطابق إلى حد ما مع «الأنا» الشعرية، أو مع أنا الكاتب الضمني/ ص١٤ - الذات الشاعرة في شعر الحداثة - د. عبد الواسع الحميري - المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع).

(٢)

فيما مضى كانت النار أمية

والآن تجيد الكتابة بلهيب فصيح.

عود ثقابك كان المعلم

ورماد رسائلي بالطبع.

(٣)

لم أعد من زبائن (مقهى الأسى)

هذا الصباح،

بل سأبدد إخلاصك أيتها الوحشة

وأرتكب أحلى الجرائم بحق الظلام، ،

ثم أعلن تشردي في حضرة إله أخرس

اسمه العالم و. أغني:

صباح

المصابين

بالموسيقى

أيتها

الـ.

أغنيات.

(نفس المصدر).

المطابقات التعبيرية الذاتية هي جزء من الجمالية والتي اشْتُقت من القاموس القريب لمعنى التعبيرية، والدخول إليه جماليًّا وتمثيليًّا وتقنيًّا، فالقيم الجمالية الذاتية ونقلها إلى الشعرية تكون الأقرب إلى الشاعر من نقل قيم جمالية بعيدة البصيرة، لذلك تكون الذهنية المتقربة هي الوسيلة للذات واقتحامها شعريًّا. فالتعبيرية الذاتية خاصية وهي من صميم الشعرية وعكسها إلى الآخر، وفاعليتها هو التحرر من الأنا (الأنانية) والتي تخص الباث مئة في مئة:

فالصور الموزعة الآن على القصيدة لها تعبيريتها الناطقة بالذاتي الجزئية، فيما مضى كانت النار أمية/ والآن تجيد الكتابة بلهيب فصيح./ يستخدم الشاعر الأفعال، ففي الجملة الأولى دلالة على الماضي، وزركشة ذلك بمفردات تدل على ما مضى، وفي جملته الشعرية الثانية دلت على الحاضر باستخدام الفعل المضارع تجيد، والشاعر ينقل ما يدور في مخيلته: من حقائق خيالية، ومن تخييل مستقبلي وحاضر نافذ، ينساق مع ذهنيته بشكل متواز.

لم أعد من زبائن (مقهى الأسى)/ هذا الصباح،/ بل سأبدد إخلاصك أيتها الوحشة/ يقدم الشاعر نوعًا من المفردات غير المؤرشفة ولكنها تعتمد التعبير فيما يخص المعنى الذاتي والذي راح يفرشه نيابةً عن الآخر؛ ليحصل على نتائج بالخروج نحو العالم كما ذكر في أحد شطوره الشعرية وهو يخص: ثم أعلن تشردي في حضرة إله أخرس/ اسمه العالم و. أغني:/ فالعالم أمامه إله أخرس، أو لنقل آلهة خرساء، فالفرق يكمن بين الحركة والجمال، وبين المعقول واللامعقول، ولأن الشاعر ينقل الأشياء الحية، إذن هناك حركات فعالة في المفردة الشعرية وكيفية انتمائها إلى الزمنية وتوقيت هذا الانتماء بإرادة الشاعر وتجربته الشعرية.

المطابقة التعبيرية للآخر:

تنحصر هذه النافذة ما بين الأنا والآخر، ويكون الآخر هو المقصود في عملية الخلق الشعري، والتعبيرية ترسم تلك النوافذ الجياشة بالتعبير عن القيم الجمالية والدخول بها إلى الفراغات التي تشغل القصيدة، وليس من الضروري أن يكون الآخر على هيئة شخصية ناطقة، بل هناك المدينة مثلًا، هناك الأشياء المجهولة وهناك المسكوت عنه،

فالشعرية تتقارب من هذه العناصر، وتتحد معها وتظهر نواياها وطبيعتها ومدى تأثيراتها في الحياة اليومية عامةً.

إن الشاعر هو من يصنع القرار الشعري، ويلملم ما يبعثره غيره (هذا الشاعر الذي يتحلى بدرجة من الوعي العالية)، وهو يرى العالم خارج التجزئة، بطبائع متعينة وهويات متماسكة، وهذا المسار في الرؤية له شروطه المادية الواقعية والاشتغالات الحياتية التي تزود الشاعر تجاربه ومنها ينطلق بالكتابة والعثور على البدائل الجادة.

فالتعبيرية بين الذات والآخر حاضرة مع الشاعر المبدع بالموروث مثلًا أو الاشتراك بخصائص من جنسه لتنبثق بشكل مواقف وتأملات وما يقدمه الشاعر من اعتبارات للآخر، فهو الأرض الخصبة للعطاء على مدار العام:

أنوثتك أعمال شغب

وجنوني بك خراطيم مياه

على حقل من القطن نخوض القيامة

قيامتنا معًا

حين تهيئين غمدك المطرز بعشب ندي

لسيفي الغريق في موج نيرانك.

ما أقدسك، ،

إنها طقوسنا الراسخة سرّا

في فتاوى الأولين.،،

فصلي إذن على غلياني بك

من قصيدة تطريز، ص٢٨٢، الأعمال الشعرية الثانية.

هذه ليست عبارات، هذا عالم خاص يختفي ويتجمع في ذهنية، فيخرج هذا العالم من خلال الجمل الشعرية التعبيرية ليقتحم الآخر، هذه فلسفة الحضور ولا يمكن تفكيك مفرداتها بمعزل عن الجملة وما يحتويه الشاعر من معان جمة. هذه بنية وإشارات وعلامات خارج العالم الذي نعيشه بشكله البسيط واليومي، فهنا عصارة الذهن، تشتغل بشكل كيفي وهي تخرج ما حملته السنوات من معرفة ثقافية. إن الاختزال الصوري، وعن طريقها يتم «شطب وجود الأشياء»، حقيقة كل ما هو زمني ومحسوس لصالح نظرة إلى الكل الجوهري/ كما يقول دريدا.

فهذه الرؤية تختزل الأشياء وتجمعها على هيئة صور، تم تصويرها والتقاطها في الداخل، قبل خروجها إلى العالم الخارجي. أنوثتك أعمال شغب/ وجنوني بك خراطيم مياه/ ليس وحده دريدا من صور تلك الأشياء وشطبها بواسطة الصور، فهنا أعطى الشاعر شعريته، وحذف الزمن الخارجي، بل راح يتسكع مع المفردة لينال الأخرى.

تتطابق الرؤية التعبيرية التي تبناها الشاعر مع رؤية الآخر، وتكلم نيابة عنه، بل راح يجمع المباهج والهوية والاختلاف، ويعلنها. هكذا تكون الرؤيا التوصيلية للشاعر، وهي أمانة لا يفرط بها، ولم يدع يومًا بأن تلك الأمنة الرؤيوية تخص حياته الذاتية./ ما أقدسك، ،/ إنها طقوسنا الراسخة سرًّا/ في فتاوى الأولين.،،/ فصلي إذن على غلياني بك.

هنا نقل رؤية جماعية وتقليدًا خارج الذات، بل وزع رؤيته للآخرين وأعطاها لغةً طبائعيةً توصيليةً إلى الملفوظ إليه، وما بين الملفوظ والملفوظ إليه تكمن بعض الدلالات التي رسمها الشاعر وهو يخاطب الـ: هي، الغائبة أمامنا، ولكن الحاضرة أمام المعاني المرسومة.

وطبقًا للعلاقة المتواجدة ما بين (أنا – وأنت) هي حلم الوجود وتوزيعه إلى الشعرية من خلال قصيدة، وحلم الوجود: خيال الشاعر وما مر من تجربة، أراد أن يدخل تلك التجربة بمرآة الواقع الذي يعيشه مع المفردات الشعرية، ومع الناس المقربين إليه.

المطابقة التعبيرية للأشياء:

إن الشاعر يحذف الأشياء بعد أن يدخلها إلى مختبر التصوير لتكوين تلك الصور الشعرية، وقد أكد دريدا ذلك حول تفكيك فلسفة الحضور، وهنا تكمن شاعرية الرؤيا لدى الشاعر، فالكلمات هي التي تطلق التسميات على الأشياء ويتم تحويلها وليس الأشياء تتحول إلى كلمات دون عامل محرك لها، فالعامل المحرك الخارجي والعامل المحرك الداخلي لهما مطابقات حسية في كيفية الرؤية إلى تلك الأشياء التي تطفو على بحيرة من الحياة حول الشاعر، فالنواة التركيبية منتمية إما إلى التعبير، وإما إلى المضمون، وكلاهما منقلتان من التباين بلباس لساني نحو النواة التركيبية. هذه النواة هي التي يتماشى معها الشاعر في إيجاد تعبيراته المطابقة لرؤيته الخارجية والداخلية.

كما هي الريح

أطرد الوحشة عن مصطبة لشخصين. فارغة

وأنعي ضجيج المارة مثل حظر للتجوال

وكما القميص المشنوق بحبل الغسيل

أتقاطر بكل نداي على سطح أيامك

وأشتم الغيوم. تلك الواقفة في طابور الوضوء

ثم أكره

الموسيقى

والسدنة

والقانون

والزي الجامعي

وروّاد الفضاء.

ولا أحب حياتي

يحدث هذا في الذكرى المئوية لذبولي

وسط حفل من ميليشيات ودفوف

وهم يباركون تشييع قناديلي

في

(درابين)

غيابك.

قصيدة عتمة زاهرة، ص١٩٥، الأعمال الشعرية الثانية.

إن كانت الأشياء في حالة الحضور أو حالة الغياب، هناك مطابقات تعبيرية، نازلة من الشاعر وهو في مرحلة الخيال تارةً، وفي اشتغالات البصرية ونقل الأشياء تارةً أخرى، وتنقل هاتين الحالتين رؤية الشاعر ما بين الغياب والحضور، لو نلاحظ الأدوات المنقولة في القصيدة هي: المصطبة/ المارة/ حبل الغسيل/ الغيوم وينزل بشكل شاقولي ليعدد لنا لوازم الرؤية وتكملتها من خلال البصرية المفكرة والتي نقلت إلينا ما يدور في مخيلة الشاعر: الموسيقى. وإلى آخر الشطور التي رسمها، لقد توالدت الدلالات في هذه القطعة الشعرية، فعلاقات الغائب هي علاقة دلالية وكذلك علاقة الشاعر بالحاضر واستخدام لغة استبدالية.

(العلاقات الاستبدالية هي علاقات الغياب وهي الجانب الدلالي في اللغة وإن العلاقات الاستتباعية هي علاقات الحضور وتمثل الجانب التركيبي في اللغة، ومن هاتين المعادلتين نلاحظ أن استعمالنا لمصطلح بعينه يحدد حقل نشاطنا فنحن نتكلم عن حضور غغياب عندما ننزل القضية في مدار الفلسفة والتأمل وتستعمل العلاقات الاستبدالية – Pa adigmatiques والعلاقات الاستتباعية Syntagmatiques عندما ننشط في حقل اللسانيات، ونتكلم بمصطلح التركيب والمعنى عندما نبحث في نظرية المعنى: وهذا دليل

على أن مصطلحي الحضور والغياب هما جسر بين الفلسفة واللغة، أو فلسفة اللغة ولم لا؟/ ص١٤ - الظاهرة الشعرية العربية - الدكتور: حسين خمري).

وتبقى المؤسسة السيميائية في اللغة هي خير دليل على دخول الشاعر إلى هذه المؤسسة وتعييناته في اللغة الحسية واللغة الشعرية، وبيان العلامات والأصوات، وأن أصغر صوت في القصيدة هو أول كلمة يتداولها الشاعر في رسم خصوصية القصيدة الحديثة، وتبقى لغة الأنا غير المنفردة هي التي تقود الألفاظ وتشعب الكلمات، وتقودنا إلى خيال متحرك، غير جامد، فالخيال الجامد يقتل الأنفاس المتبقية لدى الشاعر وتواصله في استيعاب الحدث الشعري.

الفصل الثالث:

الصورة الحسية

الصورة الحسية لدى الشاعر العراقي سلمان داود محمد ليست بمعان جاهزة، ولا بشعرية تقليدية لإملاء البياضات فقط، وإنما في رأيي النقدي له خاصية والنزول إلى شعر الشعر، ليبني طوابقه اللغوية العليا من خلال حسية منفردة، قد لا تلائم الجميع، ولكن تلائم الشعرية بشكلها الخاص وما تفرزه من معان عديدة منها الخفية ومنها الظاهرة، وهي نشوب معركة فلسفية على مستوى العنصر اللغوي لدى الشاعر.

يمتلك الشاعر عادةً الصورة اللغوية الخارجية ضمن حسيته الشعرية التي يتمتع بها، ولكن يبقى مخلصًا لصورته الشعرية الداخلية والتي تنتمي إليها الحسية الداخلية، والتي من خلالها يتم التلاعب بالألفاظ وإيجاد الصور الشعرية الأكثر نضجًا، وعكسها كجسد واحد للقصيدة، وفي نفس الوقت الشاعر لا يتخلى عن ديمومة الصورة اللغوية الخارجية والتي تكون علاقةً مع الصورة اللغوية الداخلية لتكتمل البصرية والرؤية في عملية الخلق الشعري.

هذه الاستنتاجات مبنية من خلال مواكبتي ومتابعتي لأشعار الشاعر العراقي سلمان داود محمد، والذي دائمًا له رؤيته الخلاقة في إيجاد الألفاظ غير المعتادة، والتي تخالف حالة الاستمرارية اليومية، كي يدخل تلك العلاقات بوظائف جديدة تخدم الشعرية بشكل عام، وإيجاد أسلوبية وبصمة خاصة يتحلى بها في رحلته الشعرية:

أضبط أنفاس الجوري

على ساعة في معصم ديناميت

وأسعف ضيق التنفس بدراجة هوائية.

أدركت للتو أن المتبجحين برفيف لا يوجد -أصحابي-

وما تطاير من ريش بلاغتهم تلقفته سلال التنظيف

فلا صلة للمعالي بشأن كهذا

من قصيدة (واوي) الجماعة، ص٢٥، الأعمال الشعرية الثانية.

حصر الشاعر العراقي سلمان داود مفردة (واوي) بين هلالين، فقد أراد من العنونة أن تطل على نافذتين/ نافذة الواوي وتعني = ابن آوى (الثعلب في لهجة أهالي بغداد). ونافذة واو الجماعة، والذي يأتي مع جمع المذكر اللاسالم - من اللفظة المقصودة بمعاني الشعرية - (السالم). مما أعطى دلالةً مفتوحةً، لتولد من خلاله دلالة أخرى، والعنونة تجذب المتلقي وتدسه إلى دهاليز النص الشعري ومقاصد الشاعر الفنية ومقاصده البلاغية وما يجذب من معان إضافية في رحلته الشعرية.

فقد شكل العنوان هنا في هذه القصيدة علامةً دالةً لخصت مدارات تجربة وأبعاد لها رمزيتها، فالبعد الرمزي الذي تحلى به العنوان جعل عنصر الجمالية ذات حركة دائمة، مما شكل مفتاح النص الشعري الذي اعتمده الشاعر العراقي سلمان داود محمد. العنوان الذي انفصل عن جسد القصيدة، لو نرسم ملحوظةً عليه، فسوف نلاحظ مدى حركة اللغة التي يحويها، بولادته التي نفذت إلى منفذين مقصودة الرسم والمعاني. إذن الشعرية تقصد العنوان أيضًا، والعنوان باقتصاده اللغوي يتموسق مع الشعرية ليعطي نغمةً خاصةً به.

(كل عنوان هو «مرسلة» صادرة من «مرسل» إلى «مرسل إليه» وهذه المرسلة محمولة على أخرى هي «العمل» فكل من «العنوان» و «عمله» مرسلة مكتملة ومستقلة، أما الوظيفة الجملية، فتمثل التفاعل السيميوطيقي، ليس بين المرسلتين فحسب وإنما بين كل بين «المرسل» و «المرسل إليه» أيضًا، وعلى قاعدة المرسلتين، وإن بشكل غير مباشر إن «المرسل» يتؤول «عمله» فيتعرف منه على مقاصده، وعلى ضوء هذه المقاصد يضع عنوانًا لهذا العمل، بمعنى أن «العنوان» من جهة «المرسل» هو ناتج تفاعل علاماتي بين «المرسل» و»العمل» وأما «المستقبل» فإنه يدخل إلى العمل من بوابة «العنوان» متأولًا له، وموظفًا خلفيته

المعرفية في استنطاق دواله الفقيرة عددًا وقواعد تركيب وسياقًا، وكثيرًا ما كانت دلالية العمل هي ناتج تأويل عنوانه، أو يمكن اعتبارها كذلك دون إطلاق./ ص١٩ - العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي- د. محمد فكري الجزار، الدار المصرية العامة للكتاب).

المبدأ الحسي هو الذي اعتلى على سياق النص لدى الشاعر، فقد انقاد مع ذاتيته لتشخيص الحدث الشعري، وهنا كانت الذات الثانية والتي اشتغلت بصمت والتي تتحول مع العين الباصرة في إيجاد تراكيب جديدة في الشعرية، فالموروث الشعري لدى الشاعر يتحرك مع تحرك الذات الثانية الصامتة، وتعكس تعاليها في إيجاد أعلى نقطة مما يفكر به الشاعر من التقاط الوقفات الشعرية ليمررها على البياضات.

فوردة الجوري، واللغم (الديناميت)، الأولى تنزه الحديقة وتمتع المرء، والثانية تمتع البصرية بما هو فوق الأرض وتجلب الموت، بما دُفِن تحت الأرض، هذه اللغة الانزياحية، عبارة عن ديمومة مرضية برضى الشاعر نفسه وما جالت به المخيلة من مطالع حية، وخداع المرء بالوردة، بينما الديناميت كان هو الأكثر فعاليةً.

فحينما تكون الحسية ذات دينامية وتنبض بالحياة من أجل التواصل تجلب معها الدلالات المفتوحة، فقد تتحول الحالة الفيزيائية من المحدودية إلى الانفتاح على الآخر وعلى النص، والصورة الحسية كيان تام لا يقبل التقطيع والتأجيل، وهي الحداثة بعينها عندما تكون زمن الحدث ومكانه.

تحتل الصورة الحسية الماهية في العمل الفني للتحول إلى الوظيفة الفكرية إلى إنجاز تصويري يشغل جسد القصيدة كلها، كما هنا في قصيدة -واوي الجماعة- والتي اعتنى الشاعر بماهية التواصل الفني للصورة الحسية التي هي عالقة بذهنيته من خلال تجربته الشعرية. وألا كيف يكون ضيق التنفس من على دراجة هوائية، والدراجة تشق الهواء لتزيد من كان على سرجها تنفسًا إضافيًّا. وكيف أدرك الشاعر للتو، أي منذ دقائق قليلة فقط بأن المتبجحين برفيف لا يوجد -أصحابي-.

النشاط الشعري وهذه الانزياحات تجذب المتلقي بأن يتواصل مع الذائقة الشعرية، والتي هي أساس العنف السحري، فالجُمَل التي أقرأها فيها من السحر ما لا يوجده ساحر بعصاه أو بألعابه الخفية، فالشاعر هنا ساحر متمرد يجيد لعبة اللغة وما تحمله من معان جمة.

(الخيال الشعري -بهذا الاعتبار- نشاط خلاق، لا يستهدف أن يكون ما يشكله من صور نسخًا أو نقلًا لعالم الواقع ومعطياته، أو انعكاسًا حرفيًّا لأنسقة متعارف عليها، أو نوعًا من أنواع الفرار، أو التطهير الساذج للانفعالات بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه من خلال رؤية شعرية لا تستمد قيمتها من مجرد الجدة أو الطرافة، وإنما من قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعي./ ص١٤ – الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب – د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي – بيروت).

إثارة الصورة الحسية ضمن عنصر الخيال تجعل المتلقي ينجذب نحو القصيدة، وخصوصًا إذا كان الشاعر يعرف كيفية إدارة الخطاب الشعري وتحفيز المتلقي وجذبه نحو خطابه، وهذا ما يميز شاعرًاعن آخر في كيفية مستوى البراعة والتشكيل أو التراكيب الفنية، وهي أهم ميزة في الشعرية وكيفية التمييز بين شاعر وآخر.

ليس بـ(واوي) الجماعة، فالجماعة: لها عدة منافذ، منها الحكومية ومنها التكتلات الأشرفية ومدرستها السرقة بامتياز، وما تطاير من ريش بلاغتهم تلقفته سلال التنظيف/ ترجمة واعية للقصيدة التي أنا بين أمواجها أبحر، وفخامة المعالي، لا صلة له بما هو في بيت (الواوي) أو في الجمع المذكر اللاسالم من السرقات والنهب العام: فلا صلة للمعالي بشأن كهذا.

يقظة الشاعر مع الحلم الذي ينتابه يقظة محسوسات مميزة، فأتهمه أنا بالانتماء إلى الطبقة المعدمة، وإلى ما وراء الواقع في تشييد أناشيده العراقية، فالسريالية تحدثنا عن الفن الأصيل، واليقظة الواعية، وهي تشمر ساعدها في مجاز المفردات المعكوسة، لتبان لنا المعاني المؤثرة، والمفردات التي قل استخدامها في عملية التشكيلات والتراكيب الفنية. فالشاعر هنا لم يرسم لنا امرأةً برقبة زرافة ولا ساعةً لينةً كما رسم من قبله سلفادور دالي في مرسمه ولوحاته التي اعتمدها. وإنما جال بصور حسية منفردة:

من يكافئ الأيتام بصهاريج دموع

ثم يحصي الغنائم في (مسجد كولومبس).

على هذا النحو ومن جرائه

أسدلت حرير الخيبة على عورة الأمل

مفززًا دجاج الولائم بانفلونزا الضيوف

فاعتاش المذياع على رزاياي

والشاشات على جسامتي

والصحائف على معلف الكلام

غير أني عديم الملمس كـ (لا شيء).

من قصيدة واوي الجماعة، ص٢٥، الأعمال الشعرية الثانية.

تحريك الذات الشاعرة نحو المطالبة بتثمين الآخرين والاعتناء بمبادئ الحرية ودحض الدموع المسكوبة ما هي إلا حسية شاعرية ووقوف الشاعر إلى أقرب طبقة معدمة إلى جانبها، لكي يثمن دورهم في الحياة، مطالبًا بحقوق مشروعة، وحرية الشاعر هي حرية المفردة الشعرية والتي تشكل ثورةً بيضاء في الحياة اليومية.

فثورة الشاعر ثورة صامتة لا يحملها معه إلا المهتم وما يعنيه الأمر حول الحياة ومن أجل الحياة، ونرجع إلى تركيب القصيدة الخاص باتخاذ الدلالات المرسومة التي اعتمدها الشاعر في قصيدته (واوي الجماعة)، فماكفأة الأيتام هي الدموع، ونحن لا نستطيع أن نعلم اليتيم البكاء، فصهاريج الدموع التي شخصها الشاعر العراقي سلمان داود محمد هي نسبة الحياة السلبية التي يعاني منها أبناء العراق، فالوطن يعاني من بكاء مستمر على مدار العام، والبكاء والموت يصطحبان قوة الحزن في طقس القصيدة التي نقرأها.

المفردة الشعرية لدى الشاعر سلماد داود لها علاقة ما بين الذات والعامل الخارجي، فالذات الشاعرة تخرج منه من خلال المؤثرات الحياتية لتأتي إلينا بدلالات جديدة

مفتوحة على موضوع النص الشعري، وبذلك قد حقق الشاعر بالسفر بنا إلى محيطه الخارجي من خلال ما يطرحه في القصيدة الواحدة، ويمكن أن نعتبره نكرانًا للذات، حيث هي المسؤولة عن برمجة الذهنية وتسخيرها في عملية الخالق.

فقد تمخضت قصيدة (واوي الجماعة) من جسد دلالات لغوية بديعية، وقد سخر مضامينها نحو الأنا (المتكلم / الباث) ونحو الآخر، الشخص الثاني في حياته اليومية في إطار تجربة الشاعر الشعرية منها والحياتية، وإلا تعبيره عن (مسجد كولومبس) مخترع أمريكا، ووقوف أمريكا بإيجاد بنية سياسية خاضعة لكل ترتيباتها المهيمنة لم تأت من باب الصدفة، وإنما الحياة المعاشة في الاحتلال الأميركي للعراق.

فهذه المفردات التي أطلقها الشاعر هي مزيج لفنون حياتية وذاتية وكذلك تجارب مرّ بها الشاعر واختزلها في ذاكرته لتخرج في الوقت الملائم لخروجها، وهنا يكون للفلاش باك منطقه في عملية المرجعية الأدبية نحو ما خزنته الذاكرة من مهام العقل الباطن مكونة نبراسًا وضوءًا مفتوحًا كلما أراد أن يحِيك نصًّا فنيًّا له تعبيره ووقفته الفنية في عملية الخلق الشعري، فلذلك تبدأ الذهنية بالاشتغال وما يتوجب على الشاعر وليس غيره.

عند بناء الصورة الحسية في القصيدة على شكل جسد للقصيدة، فهذه الميزة لا تتعارض عما تحمله القصيدة من معان مع الصورة الحسية الشعرية التي تكون السقف الأعلى للقصيدة، فالصورة التي تمثل السقف الأعلى في كيفية قيادة المونتاج وتوزيعه هي الأكثر فعاليةً ونجاحًا من الصور المتقطعة والتي تربطها لغة مباشرة (تقريرية) في إدارة المعاني واللغة التي هي العمود الفقري في القصيدة. فالمفردات هي المكونة الأساسية للصورة الشعرية وهي في نفس الوقت داخلة في اللغة.

(لقد خضع مصطلح الصورة مع السرياليين لنوع من التعميم لكي يشمل غير التشبيه، ولكنهم وضعوا بالإضافة إلى ذلك شروطًا لم تكن مطلوبة عند المتقدمين. وهذا الشرط يتعلق بالموقف من «المشابهة»، يقول بيير كاميناد Pierre Caminade "لقد طور بروتون Oreton ووسع مفهوم الصورة وكل الأنماط المعتمدة للكشف عن

المشابهات" وهكذا انفلتت الصورة من قيدين: الأول هو قيد تضييقها على التشبيه، والثاني هو قيد تحويلها إلى حلية أو صناعة ذهنية، إذ اعتمد السرياليون على اللاوعي في إنتاجاتهم الأدبية وصورهم الشعرية./ ص١٦ - الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي- تأليف: الولي محمد/ المركز الثقافي العربي).

أسدلت حرير الخيبة على عورة الأمل/ مفززًا دجاج الولائم بانفلونزا الضيوف. تستقر الشطور كاستقرار اللسان في النطق وإدارة الجسد كله، فالأنا التي يطلقها الشاعر هي بيان تكوينه الشاعري وانعكاس ذلك نحو الآخر، فعند قراءة الشطر تكون لسان حال القارئ وليس لسان حال الشاعر، ومن هنا تنتقل الإمكانيات الفنية من الشاعر إلى الآخر أو المتلقي «المرسل إليه»، فحرير الخيبة، بين الحرير الناعم ودهشة الخيبة التي تصب بغرفتها السلبية، زركش الشاعر مفرداته الشعرية حسب الطقوس الحسية والشعورية ولحظة كتابة النص.

ومن الأشياء إلى اللاشيء هكذا حصر مفردته بين هلالين، الشاعر الذي أعطى وما زال يعطي للأشياء ويحولها إلى كلمات، يمتلك من المحسوسات العليا ومغايرات لغوية قل من يسعى إلى من مثل هذا المسلك الحداثقي المثير. هذه التراكمات اللغوية التي يمتلكها الشاعر في مخزونه اللغوي تخرج بشكل بارد لأنها تواجدت بمخازن حارة ونضجت إلى الخروج أما من خلال الأطروحات والانفعالات أو من خلال ما يفيض في الذهنية وعما يختلجه الشاعر وينتابه. فالوعي الحسي يشتغل في ذهنية الشاعر بشكل خاص، فتكون لغته مشحونةً وصدًى لأعماق ما يدور في ذاكرته، فالدقة مطلوبة وكيفية الانتماء إلى المفردة الشعرية.

الشعر تجربة نفسية قبل كل شيء وعملية تحويل التجربة إلى صور شعرية ووقائع تترك أثرا سحريا في نفسية المتلقي أولا، وتقدم حالة تاريخية ومستقبلية بمعالجة الكثير من الأشياء، وعندما تتشابه الأشياء يتم التطرق إليها بقصائد أكثر حسية، لان الحدث المتكرر، هذا يعني قد استفحل، ويتطلب الدقة والمعالجة مع تلك الصور الحسية التي يحملها الشاعر في مخزونه اللغوي.

الكلمة الحسية هي مبادئ للصور الحسية التي ينتمي إليها الشاعر، فهناك الكلمات المجردة من الواقع، ويذهب به الخيال إلى إيجادها لدعم صوره الحسية كما سنأتي وقصيدة الشاعر سلمان داود محمد (قدري قاد بقرنا)، فالكلمة هنا لها معان أخرى غير المستخدمة في القراءة الخلدونية والتي كانت مفتتح تعلمنا القراءة والكتابة في الصفوف الأولى من المرحلة الابتدائية.

فالشاعر وظف هذه الجملة في واقعنا الحالي وبقدر ما يكون قدري، شخصية غائبة، بقدر ما تكون الحياة حاضرةً أمام الجميع، فالعنوان يقود المتلقي إلى الاستهزاء بالوضع الحالي، والذي مضغ الكثير من الشواهد، واختصر الشاعر تلك الشواهد ليرسم مشهدًا شعريًّا حسيًّا يتفق مع الوضع الراهن، ومتخذًا من كتاب القراءة الخلدونية (قدري والبقرات).

تهيمن الصورة الحسية على مجمل النص الشعري كي تبان إلى المتلقي وتحفزه على أبعادها الرمزية والإشارية، وقد توجهت الصورة الحسية توجهات جديدة لتحمل معها قيمًا معرفيةً وجماليةً لتغزو ذاكرة الآخر مع لغة فلسفية لها تعابيرها الخاصة وكيفية إدارة المفردات ضمن خيمتها وعلى جداريتها التي تُعَد ذات حداثة تعايش الشاعر في ذهنيته وتغزو الأمكنة بتحولاتها الجمالية، ومن طبيعة الخيال وحراكه نحو القصيدة تتكون الصور الحسية والتي لها صفتها الفنية الخاصة إلى القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس، وتكون الصورة لنا رؤية الشاعر وتحفز البصرية على التقاط الصور من طبيعة الخيال، في حالة الحسية الداخلية ومن البصرية الخارجية في حالة الحسية الخارجية.

(إن الشاعر يلعب بأدوات اللغة والكلام، ويخضع لقواعد الجنس الأدبي ويتوفر على ضروب الأغراض... إلخ. ولا تلعب كل هذه العناصر دورًا متماثلًا أو ثابتًا. إنها -وهي مرتبطة ببعضها بعضًا- تلعب كل واحدة منها وظيفةً خاصةً ومتغيرةً، فهي تنتظم في مجموع يحد حيز القصيدة ويولد دلالتها./ ص٤٥ - الشعرية العربية - جمال الدين بن الشيخ ترجمة: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ./ دار توبقال./ المغرب).

قدري قاد بقرنا

العنونة هو المدخل الأعلى للقصيدة التي سأتطرق إليها ضمن صور الشاعر الحسية، ويُعَد من مثل هذه العنونة ذات دلالة واضحة، وتشبيه يحمل من التشفير في لغة الشاعر الشعرية، وعندما تجتمع الدلالة مع التشفير، يعطي العنوان قوةً جماليةً إضافيةً، فهي صورة منفصلة بحد ذاتها أنزلها الشاعر من خلال كتاب القراءة الخلدونية، لتقود قصيدةً بكاملها تحوي على حدثها الزمكاني في طرح المعاني والانتماء إلى حركة خيال واسعة؛ لترسم الصورة الحسية التي تواكب الشاعر في تجربته الشعرية.

(العنوان أقرب المداخل وأيسرها لمقاربة شعرية العمل وإعادة توزيع عناصره من فوضى جماليته إلى انسجام دلالته./ ص٤٦ – العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي – د. محمد فكري الجزار – الهيئة المصرية العامة للكتاب).

بفضل موقع العنوان الأيقوني فهو خطاب قصير ولكن يحوي على دلالات بإمكانها احتواء النص والدخول إلى مطالع القصيدة من خلال مفهومية العنوان واقتراب شاعريته من القصيدة كلها، لذلك أعتبره الباب الأول ويمتلك مفاتيح الدلالة لتفجيرها للمتلقي وجذبه بعاطفة اندفاعية نحو النص الشعري، هكذا هو العنوان الذي رسمه الشاعر العراقي سلمان داود محمد والذي من خلاله استهان بالوضع الحالي من مفردة البقرات وقائدها العام (قدري قاد بقرنا)، فالميزة التي تحويها هذه الجملة ميزة عراقية تخص سكان العراق، ولكن هذا لا يمنع ترجمة هذه المعاني على سكان آخرين لاذوا وعانوا نفس المعاناة أو قريبةً منها.

فلو نزلنا إلى المفردات التي اعتمدها الشاعر لحصلنا على مفردات بسيطة وجامدة، ولكن عند تركيبها واستعارتها بالتناص سنلاحظ لها قنبلتها الموقوتة، والتي نزلت من حسية الشاعر الداخلية، وهنا عجزت الحسية الخارجية من بعض الرؤى المتكررة بشكل يومي، فقد اعتبرها الشاعر رؤًى مستهلكةً، فابتعد عنها، وراح في خياله يحرك شعرية العنونة، ويعطيها مساحةً واسعةً من المعاني والصيرورة من خلال الذهنية الشعرية.

فالصورة الحسية التي يعكسها الشاعرة صورة لا تتقبل التجزئة، فهي ولادة الشاعر فقط، وتحمل جسد القصيدة، إذن العنوان كان مفتاح الذهنية والرأس الأعلى للقمة، والقصيدة تضاعفت من قيمتها من خلال العنونة التي أدخلتنا إلى النص الشعري.

المطرود من مصباح علاء الدين

هو نفسه المشطوب

من ميليشيات كرة السلة.

قصير النشأة هذا انتهج ألاعيب اللبلاب

ومضى يمط القامة بعزيمة عتالين ليعلو.

فتعالى،

منكسًا الهامة -تفكيكيًّا-

على أشد (الكونداليزات) قباقيب في التنظير،

شاغرة وفائقه إلا من كركرة عليها خوذة،

مخلة بالشرفات أعاليه

من قصيدة قدري قاد بقرنا، ص٤٣، الأعمال الشعرية الثانية.

إن «البنية الإدراكية» هي استدعاء ما تخزن لدى الشاعر من صور ذهنية لا تنتمي إلى مرجع خاص من حيث الزمان والمكان، وهي حصيلة ما قام بتجريده عبر ثقافته البصرية، والتي تساعده على تصنيف مواضيعه المخزونة عبر الصور والمشاهد التي يراها.

وقد عبر عن ذلك السيميائي المغربي سعيد بنكراد فقال: (**إن الإدراك لا يتم دفعةً واحدةً دون وسائط، فالصورة لا تحضر في الذهن باعتبار وجودها المخصوص، بل تأتي إلى العين من خلال خطاطة مجردة يطلق عليها «البنية الإدراكية» أو «النموذج الإدراكي». فالفعل الإدراكي يبحث في المعطيات الموصوفة عما يتطابق مع الخطاطات المجردة التي تمد بها الثقافة متلقي الصورة، وحين يتم هذا التطابق تبدأ عملية التعرف والتسمية والتصنيف./ السيميائيات. مفاهيمها وتطبيقاتها، سعيد بنكراد، ص٨٥، منشورات الزمن،٢٠٠٢**).

الشاعر العراقي سلمان داود محمد يقودنا مع مشهده الشعري ليس بالإدراك التصويري، وإنما بمشاهد مرت أمام بصيرته التي خزنت تلك الأحداث في الذهنية، وما على الذهنية بواسطة حركة الخيال إلا وعكس تلك الصور الشعرية المخزنة والتي خرجت إلى الآخر لتقول «دون تفاصيل شعرية» لقد كان مصباح علاء الدين.

فالتفاصيل الشعرية تقودنا إلى التقريرية مما تعطي ركاكةً في الخلق الشعري ومباشرةً للحدث مع زمانه ومكانه، هنا الشخص المقصود وميليشيات كرة السلة (إنه الرئيس الأمريكي بوش) بوصفه ذلك القصير، يمط القامة كأنه يمشي على أطراف أصابعه، الشاعر عبر عن فترة زمنية بقصيدة (قدري قاد بقرنا).

لو نلاحظ توظيف اللغة الشعرية مع حسية الصورة الملازمة للحدث كيف تم توظيفها توظيفًا شاعريًّا دون أن يستعين سوى بلغته التي يحملها مع بصمتها الخاصة، فالشاعر ابن بيئته التي انتمى وما زال ينتمي إليها.

إن الخاصية الشعرية خاصية منفردة وليست جماعيةً، فصوت الشاعر لا يشاركه به أحد، وإنما هي الحسية التي تلازم الشاعر عبر تجربته الفريدة، والخضوع إليها يتطلب عملية ترتيب واعية لعناصر القصيدة الجديدة وملازمة الشاعر عبر رحلته الشعرية، فهي عملية من السلاسل، فإذا فقدنا سلسلةً تضيع باقي الحلقات علينا، هكذا هي القصيدة العربية المستحدثة، ودورها الحقيقي في إعادة تشكيل العناصر بشكلها الدائم، أي خلق عالمها المتمايز في عملية الخلق الشعري، مع تجربة الشاعر والتي قوامها سنوات طويلة.

تظهر الصورة الحسية بلغة سيريالية كأنها تطوف على شاطئ محملةً بجسد من الرؤى المستحدثة والأحلام الخلابة من الممكن اصطياد هذا الجسد وتفكيكه إلى أجزاء في عملية القراءة النقدية، وهي معان عديدة من الصور يجمعها هذا الجسد الواحد كما هو أمامنا في قصيدة -قدري قاد بقرنا- أو قصائد عديدة راح يستخدمها الشاعر سلمان داود محمد في محطاته الشعرية. فمابين الجسد والصورة الحسية تكمن حالة الخيال ومدى حراكه ما بين تلك الصور التي ليس من السهولة الإمساك بها وهي إما إيحائية أو تختفي خلف تشفير معين ضمن البعد الرمزي للشعر.

(إن المجازات المعتمدة في التعبير هي التي تقوم بخرق نظام اللغة محدثةً بذلك تشويشًا في المعنى المعياري. - بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث - د. رائد وليد جرادات - ص٥٦٠).

كي يستطيع الشاعر أن يعتمد على مراوغته للغة ويعتمد على لغة تخصه بالذات ضمن الإبداع المنفرد، ولم تكن الجمالية العليا بعيدةً عن اللغة العليا في عملية الاختراق اللغوي وتأسيس خاصيته عند فن النظم، فالكلمات التي تعتمد الاستعارة المركبة تسهم إسهامًا فعالًا في تجريديتها وهذا ما نلاحظه عبر الشطور التي رسمها الشاعر في مختبره الشعري.

على أشد (الكونداليزات) قباقيب في التنظير،/ شاغرة وفائقه إلا من كركرة عليها خوذة،/ مخلة بالشرفات أعاليه. كونداليزا رايس، فقد أشار إليها الشاعر كماكنة حاصدة ببنية الحياة العراقية، مخلة بالجريمة التي تحلت بها مع رئيسها بوش وما جرى في عراق ما بين خنجرين. الشاعر يشير إلى تلك الفترة ويعكس نتائجها الآن، حيث أن العراق لم يعد كما كان العراق، وقد استوى الذين علموا والذين لا يعلمون.

الإبداع الفني يخلق صورةً جديدةً تتوافر فيها الصفة الجمالية، والشاعر العراقي سلمان داود محمد، وظف هذه الصورة ضمن جمالية الحدث الشعري، مع رمزية لها ثقلها وبياناتها في المعاني التي اعتمدها.

وبالتفسير الاستطيقي لحالة عنصر الجمال لدى الشاعر فقد جمع ما بين الذائقة الجمالية في الصورة الحسية وما بين توظيف اللغة وكيفية استخدام المفردات بتراكيب خاصة أعطت نتائجها الفنية في مختبر الخلق الفني للقصيدة.

ينحر في مصاب بني «دريدا»

غزالة (وهب النصراني)

هذا المكتظ ببسالات

وأسمال حنين وتراخيص هروب

كثيرًا ما كان يؤذن بعرايا قمر أوروبي:

- أن لا أساس يدل على غيبته في تأبين وطن

وأن صورته التي اكتهلت

في لائحة الاستثنائيين وحيدة

وما تقواه الصداحة - أسلاكًا - في (رضوانية) ذاك

إلا لكهربة (الملوية)

ضد فتاوي "شارلك هولمز".

من قصيدة قدري قاد بقرنا، ص٤١، الأعمال الشعرية الثانية.

أسماء يدخلها الشاعر ومنها يستمد مواصلة قصيدته/ دريدا و/ وهب النصراني الذي ضحى بدمه وقاتل إلى جانب الحسين (ع). هي الذات المفتوحة نحو الآخرين «ذات الشاعر أعني» وهي تجلب لنا بما يحس الشاعر من صور حسية لتتزاوج مع ذاته، وهي تتحمل المسؤولية مع غيرها من خلال هذا التزاوج الذي يطرحه الشاعر عبر مشهده الشعري.

وهنا ليست ذات الشاعر وحدها تتجول ما بين الشطور. فعملية عرض الوجه للوجه عملية فلسفية، فوجه الشاعر كان مع وجوه أخرى، وجوه تتحلى بأخلاقية مقربة للنضال والتضحيات، ووجه الشاعر هو المسؤول الأول على هذا التزاوج مع وجوه الآخرين، بل يعرض الانتقادات، ويتسع بمساحة حول ما دُمِّر من العراق، إن كان في وقتنا الراهن أو بظروف أخرى قديمة (قبل عام ٢٠٠٣) كما جاء في (الرضوانية)، وقد بين بحاشية من الأعمال الشعرية الثانية: وهب النصراني: مقاتل مسيحي شارك في نصرة ثورة الحسين (ع) حتى قُتِل.

رضوانية: ويعرفها؛ بمعسكر الرضوانية الخاص بتعذيب المعارضين والمختلفين مع طغيان النظام السابق قبل الاحتلال.

الملوية: هي المنارة الأثرية في مدينة سامراء.

مشهدية التعبير لدى الشاعر العراقي سلمان داود محمد، تجعل المتلقي يُكَوِّن معه رؤيةً خاصةً بما يطرحه من صور حسية تمس الحواس، وتجعله يسافر معه إلى دواخله وحركاته التي يخطوها بين المشهد الشعري والمشهد الذهني الذي هو أساس المرجعية، إن كانت فلاش باكية أو إن كانت استخدامات للحسية الخارجية والتنقل بها بين مدنه وأماكنه.

مظاهر الحركة لافتة لدى الشاعر من خلال قصيدته (قدري قاد بقرنا)، فالفتاوى لاسم أجنبي، راح يلتفت إليه الشاعر وهو يخص أسلوبيته «شارلك هولمز»، وهذا التشخيص بإعطاء الأوامر «الفتاوى» لدى عامة الناس وهي شبيهة بالأوامر العسكرية، ولكن الأولى هادئة والثانية حادة، والأولى بابتسامة الرضى، والثانية قسرية، ولكن وجه التقارب والنتائج واحدة، تنفيذ تلك الأوامر على المتصلين المخذولين.

وكهربة (الملوية) لافتة للمتلقي، كما كهربة الأهوار والقضاء على الحركة الثورية هناك، وعدمية الثورة السمكية وتجفيف الأهوار فيما بعد، الملوية لا يزورها إلا الزوار ضمن السياحة، وهناك مرقد (الإمام حسن العسكري «ع»)، وكذلك مرقد (الإمام علي الهادي «ع»). فالملوية شكلت رمزًا من رموز تلك المدينة سامراء، ويبحث الشاعر هنا عن ضياع للأشياء وهو بالتفاتاته الشعرية ضمن صورًا حيةً ينقلها عبر الذاكرة مع الفلاش باك بعملية التذكير والتذكر.

الشاعر يطارد بطريقة أيقونية وهو يستحضر تلك الأسماء في قصيدته وكذلك الأماكن التي أشعلها بمفردات لاهبة وبهدوء يحبو مع المفردة الشعرية ليمنحها وجهها التركيبي الجديد مع حسية داخلية صامتة.

(يمكن التمييز بين نوعين من الصورة هما –تبعًا لمصطلح فونتانيي– «صورة الابتداع» و»صورة الاستعمال» ولكي نفهم هذا التقسيم ينبغي أن نميز في الصورة نفسها بين الشكل والجوهر، فالشكل هو طريقة الربط بين الوحدات، والجوهر هو الوحدات نفسها./ ص٦٦ – النظرية الشعرية – جون كوين، ترجمة وتقديم: الدكتور أحمد درويش).

فالصورة الحسية صورة واحدة، وهي تحوي على وحداتها التأسيسية في القصيدة الواحدة كما كان مع قصيدة (قدري قاد بقرنا) وظاهرية الترميز والإشارات التي انتمى الشاعر إليهما كانتا واضحة، وهما قادا القصيدة وبياناتها الوحدوية وما تحوي من التفاتات عديدة، أجهدت الشاعر في مختبر الخلق الشعري.

إن ما يبتدعه الشاعر في قصيدته إنما الوحدات وليس العلاقة، ويكمن الإدراك الحسي هنا بابتكاره الشعري، وإن الفن باستمرارية دائمة ولم يتوقف بابتكار الصور الحسية والتي هي الظاهرة الجمالية في القصيدة الواحدة، وإلا لا لزوم لقصيدة لم يلتفت شاعرها إلى تلك الجمالية ولغتها التي يستخدمها ببراعة فنه.

هذه «يوتوبيا» انزلقت من كيس علي «باباه»

المتنكر بلباس عرفاني وعطايا،

لكن.

ها هم يعقبون على حكمته بظلال (البربن)

ويلتمسون لإخفاقه بالكمثري عناقيد سداهم

فيما يجتثون -الخردل- من ناموس الخضرة

كي لا تستدل عليه (حلبجيات).

هؤلاء شذاه في بستنة البارود

إذ لم تشر قواميس حدائقهم إلى دودة نرجسه

ولم يكترث رادار فجائعهم

بنجمته التي تتمرأى ببركة دم.

من قصيدة قدري قاد بقرنا، ص٤١، الأعمال الشعرية الثانية.

التجريد وأحداث الانزياح في اللغة على مستوى حسية المعنى لتكوين حسية الصورة ورسمها، مكونان متلازمان في هذا المقطع الشعري الذي أرسمه للشاعر، وقد

عبر عنه كفنان يجيد رسم الألوان الباردة والحارة، ولو تأملنا الشطور المتواصلة لتوصلنا إلى الحالة المثلجة في قراءة النص الشعري للشاعر سلمان داود محمد، فإن أهم مميزات الصورة هو التحامها وعدم تجزئتها، ولا يمكن أن تنفصل واحدة من الصور الجزئية، فالحسية حسية الشاعر وهي واحدة وغير مجزئة، لذلك ألمس تجاوب الصورة الحسية وأصدائها في محطة القصيدة كلها، ولما كان العراق هو الهدف الرئيسي ونقطة تحولات الشاعر في ماهية التواصل الفني، فقد رجع إلى اسمه الأصلي «يوتوبيا»، فكيس علي بابا والمعروف عنه بأنه يخبئ سرقاته به، فكانت السرقات على من يحمل بعد التغيير والإطاحة بالنظام السابق.

الشاعر لم يتوسط الحدث الآني ويسكت، فقد ربط أحداثه الشعرية بزمان كلي، يمثل هذا الزمان العراق بذاته، وأما الأماكن فقد توزعت ما بين الجنوب والشمال، فقد ذكر مثلًا مادة «الخردل» والتي من خصائصها الإبادة وكذلك منطقة «حلبجة» والتي استشهد بها الآلاف من سكانها بواسطة المواد الكيمياوية المبيدة للبشرية إبان النظام السابق.

هؤلاء شذاه في بستنة البارود/ إذ لم تشر قواميس حدائقهم إلى دودة نرجسه: البستنة والبارود، فالأسلحة تولد أسلحة، بذورها مزروعة، ويحصدون البارود بعد النضج في هذه المزارع «المصانع»، فزراعة البارود زراعة غير مرخص بها في جميع دول العالم، والنظام الحاكم هو الوحيد المسؤول عن تلك المزارع، إذن رؤية الشاعر ليست رؤيةً محليةً، فقد سافر بنا إلى حالات أممية وأراد منها أن يكون العراق مثالًا للحروب والتصفيات الجسدية وكذلك للأحكام الجائرة والتعسفية.

الصورة الحسية بشكلها العام عمل فني من إدارة الشاعر؛ يجمع الألفاظ ليشكل من خلالها صورةً حسيةً تنزل إلى عبقرية الحدث، فلو لاحظنا الكلمات المستخدمة في قصيدة قدري قاد بقرنا لاستنتجنا بأنها كلمات متداولة؛ جمعها الشاعر وشكل منها تشكيلًا إبداعيًّا غير مطروق من قبل وما سبقوه، وهنا تمتاز حالة الإبداع الشعري والانتماء إليه في مجال الصورة الحسية، وهي الولوج إلى محسوسات الشاعر وانعكاسها بشكلها

المنفرد غير المتشابه مع الآخرين، أما اللغة فقد شكلت العمود الفقري والإتكاء عليها (وسوف أتطرق إلى اللغة الحسية ولي عودة للقصيدة ثانيةً).

تعتمد الصورة الحسية في البناء على نقطتين:

الحسية الداخلية وقوتها.

ألوان الخيال.

الحسية الداخلية وقوتها:

عندما أتطرق إلى الحسية الداخلية وقوتها، هذا يعني قوة البصرية وزوايا التقاط الصور، إن كانت خارجيةً وإن كانت ذهنيةً داخليةً (فالتفكير في كيفية اعتماد الصورة حالة مملة وهشة)؛ هذا يعني التكلف بالولوج نحو اتخاذ الصورة الحسية كمبدأ من مبادئ فن النظم، والشعرية -من خلال تجربة الشاعر- تبتعد عن التكلف الذاتي الداخلي والذاتي الخارجي، فالمهمة هي مهمة التصوير الذهني أولًا والبصري ثانيًا، وبما أننا مع الصورة الحسية فقد كانت الصور البصرية كشاهد عيان باتخاذ الشاعر وسيلته في رسم صوره الحسية النازلة من الذهنية.

(الشاعر في نشوء العمل الفني وغمرة التكوين الداخلي للصورة في نفسه يحس بتجرد تام من أثقال المادة، ويصير هو في ذاته خيالًا وفكرًا وشعورًا وعاطفةً مجردًا عن الماديات، وهو ما أقصده من الوجود المطلق للشاعر من عالم الماديات والشاعر في هذه الحالة يشعر بوجوده، ومن خلاله يرى وجود الغير، ويعرف حقائق المعاني والمحسنات معرفةً حقيقيةً، فالوجود يرى ذاته في الآخرين./ ص١٢ - البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر - د. علي علي صبح، الناشر المكتبة الأزهرية للتراث - القاهرة).

ألوان الخيال:

كما نعرف: حركة الخيال أيضًا ضمن الذهنية له حضوره التام في عملية الخلق الشعري، ومنه تنبع الكلمات والجمل السحرية خارج الماديات، وكلما كان الخيال

عميقًا كلما حصلنا على صور شعرية أكثر سحريةً، ولكن، هذا لا يعني أن نتجاوز مفهوم الصلة بينه وبين مفهوم اللفظ ومعناه اللغوي، فالفصاحة تتضمن اللفظ، والبلاغة تتناول المعنى، فالبلاغة مطلوبة وهي مدار لسهولة الفهم وإيجاد الأثر المقصود، والفصاحة تكون خفيفةً وعذبةً وليست ثقيلةً على السمع، ومن ألفاظ متداولة بشكلها اليومي، وصبها بقوالب بلاغية لتؤدي دورها في المعاني.

والبديع وقد جاء في معجم المصطلحات العربية: (**الفصاحة: أن تكون كل لفظة في الكلام بينة المعنى، مفهومةً، عذبةً، سلسةً، متمشيةً مع القواعد الصرفية./ معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب وهبة المهندس، ص١٥٢**).

ولم نتكئ كليًّا في غرفة الخيال، فالمعقول يستنير بالعقل الذي يكون الخيال في ظله، وأحلام ما وراء الواقع، لها ميزتها وكيفية توظيف تلك الميزة ورسم المؤثرات الصورية، ويستمد الخيال من خلال حركته على عنصر الجمال والذي له ذائقته الشعرية بالنسبة للشاعر وله حضوره بالنسبة للمتلقي، فالجمل السحرية لا تسبح بالجمالية في هذا الفضاء بدون عنصر الخيال، ولا نستطيع أن نسميها سحريةً إذا كانت خارجةً عن الخيال ومعطياته الدائمة، فمقومات الخيال ومدى حراكه في القصيدة يعتمد على الخاصية الشعرية للشاعر وإثارة فلسفة الدهشة والتي تُعَد عنصرًا فعالًا في الخيال وحركة الذهن.

فالدهشة من مقومات الخيال واعتماد الشاعر على لغة خاصة، كما هو في قصائد الشاعر العراقي سلمان داود محمد، وإن عالم الخلق الشعري من مهام الشاعر، وينظر الشاعر إلى عالمه، تلك الصورة المتحركة والتي تطفو على بحيرة في الذهنية ومن خلال تواجد هذا العالم ينقي الشاعر آلاته ويحرث ما بين الحروف مستخدمًا أدواته الفنية في التنقيب عن الشعرية وفلسفة الدهشة.

(فالدور الذي يقوم به الفنان لا يعتمد على النقل والتقليد وإنما يعتمد على معارضة الأشياء الموجودة وإنكارها إنكارًا يتمثل باقتحام الذات عند الكتابة النثرية أو الشعرية كلما أمكن. فأول عمل من أعمال الفنان هو إسقاط الطبيعة في الخارج وإحلال النفس الإنسانية محلها./ ص٢٦ - الخيال الحركي في الأدب النقدي./ د. عبد الفتاح الديدي).

وهنا دور عنصر الجمال مع الخيال له ميزته الشعرية أيضًا. وللخيال دور فعال في عملية التصور الذهني في العقلية المبدعة وبرأيي النقدي هناك صلة ما بين الطبيعة الخلابة وما يدور من أحداث شعرية أو أحداث مؤثرة في النفس من ناحية التكوين والالتفاتات البصرية، الداخلية منها والخارجية.

كديدان القز

أتشدق بالحرير.

أدلي بكبسولات عارية عن الصحة

وأتهم المرضى باصفرار الذهب.

لا أفرق بين بيوت آيلة للسقوط

وأخرى تفطر بالأيائل.

أزعم أن شعورًا بضآلة الشأن أصاب القتيل

حين استيقظت البلدان على عثرتي.

كما أن البحر ليس أكثر من دمعة تتخفى وراء مكبرة

وأحجار النرد بقايا فيل

يراقب من خلف زجاج المقهى بياضي الفقيد.

بقليل من الغزاة

أو بنطفة من صيام يلقح الفصول

أصنع «نغلًا» يتقن الصيدلة

ويذود عن «الحصبة» بأحمر الشفاه.

ازدهارات المفعول به، ص١٥٥، الأعمال الشعرية الأولى - سلمان داود محمد.

شحنة الشاعر الفكرية والشعورية، الحسية التي تنتابه في اختيار اللفظة وحضورها السحري، ولم يوجد السحر إلا الشاعر الساحر بدقته في تنقية اللفظة الشعرية ومكانتها

في الصورة الحسية، وهذه المكامن تستيقظ مع المعاني: فالحرير له علاقة مع دودة القز، وهذه العلاقة علاقة توليدية لخيوط الحرير، وكما مع الصورة التي يولدها الشاعر بكم من الدراية ومدى عمقه والغوص في بواطن الأشياء؛ **أدلي بكبسولات عارية عن الصحة/ وأتهم المرضى باصفرار الذهب**. اصفرار الوجوه وأداء الحبوب المسكنة وليس لمعالجة تلك الوجوه الذهبية المصفرة، فالصورة تساوي الرمزية وبعدها في القصيدة التي رسم مطالعها الشاعر بهدوء تام؛ نحن أمام الجوع وحضور رغيف الخبز، هكذا أشار الشاعر إلى اصفرار الذهب = الوجوه التي تقطن بلاد النفط.

لو نلاحظ من خلال دراستي للصورة الحسية لدى الشاعر العراقي سلمان داود محمد كيف يقبض على الأشياء بواسطة الصورة الحسية التي تعكس تلك الأشياء، ويحولها إلى كلمات ناطقة مع مغايرات في اللغة، وهنا الابتعاد عن التجزيء والتشبيه، فالصورة الحسية تمتلك العالم وتنظر إليه ذلك الكيان الذي من الممكن استخراج الكثير منه، أي يصبح ملك الشاعر.

وهنا يذكر الشاعر كيف استيقظت البلدان على عثرته، فقد خرج إلى خارج البلاد من خلال تصويره للحدث الشعري، وهنا كانت حركة واضحة لخيال الشاعر، فالشاعر لم يسافر إلى خارج بيئته ولكن جعل المخيلة تسافر بدلًا عنه: لا أفرق بين بيوت آيلة للسقوط/ وأخرى تفطر بالأيائل.

ويضيف في شطر آخر ليوازي ما سطره من شطور شعرية: حين استيقظت البلدان على عثرتي/ فالتفرقة لدى الشاعر يعني الخروج من هيئته، ولكن هنا قد حافظ على هيئته الشعرية ما بين البيوت القابلة للسقوط وحالة استيقاظ البلدان على ما يسخره من أصوات، خرجت من الذهنية.

يقول أدونيس: (**يخلط الكثيرون بين التشبيه والصورة حتى ليندر بين قراء الشعر الجديد وناقديه من يميزون تمييزًا صحيحًا بينهما، التشبيه يجمع بين طرفين محسوسين، إنه يبقي على الجسر المحدود فيما بين الأشياء، فهو لذلك ابتعاد عن العالم، أما الصورة**

فتهدم هذا الجسر لأنها توحد فيما بين الأشياء، وهي إذ تتيح الوحدة مع العالم تتيح امتلاكه. وامتلاك الأشياء يعني النفاذ إلى حقيقتها فتتعرى، لكن العالم يبدو من خلال التشبيه مشهدًا أو ريفًا. وتبعًا لذلك تبدو فيه علاقة الإنسان بالعالم باردةً وآليةً. فشعر التشبيه ينظر إلى الأشياء باعتبارها أشكالًا لا معاني ووظائف، هو إذن لا يمتلكها، لا يتوحد معها، لا يقبض عليها، هي التي تفرض على العكس وجودها على شاعر التشبيه وتمتلكه، يصبح هذا الشاعر حينذاك ملحقًا بالعالم لا سيدًا له./ زمن الشعر أدونيس، ص١٥٤./ دار الساقي بيروت).

القبض على اللفظة الشعرية وصهرها في عنصر الجمال مهمة الشاعر الذاتية لتكوين مأخذه الصوري الحسي، كما قدمته ضمن الصورة الحسية، والصورة الحسية هي المكون الأساسي للصورة الشعرية، فبدون هذه الحسية يكون الشاعر قد تكلف في صنع صوره بدلًا من التقاطها واستخدام فلسفة الدهشة واللغة التي تساند بشكل فعال تلك الصور. كما أن البحر ليس أكثر من دمعة تتخفى وراء مكبرة/ وأحجار النرد بقايا فيل.

ويضيف الشاعر: **أصنع «نغلا» يتقن الصيدلة/ ويذود عن «الحصبة» بأحمر الشفاه.** المعاني موجودة في الطرقات وفي كل مكان ولكن الألفاظ غير موجودة وإن تواجدت فهي على طبيعتها البسيطة؛ وهنا يشغل الشاعر بياناته التركيبية بالحفاظ على تلك المعاني وعكسها على المتلقي مع صور شعرية ناطقة بالمحسوس، وإن تخلت عن الحسية أصبحت صورًا عاريةً، ينقصها اللباس والزينة كي تظهر بمظاهر لائقة، وتدخل النفس والتشوق إلى قراءتها بدقة.

صناعة غير شرعية هكذا سموا الابن غير الشرعي «بالنغل» وهي تسمية عراقية بتصرف، فعلاقة الصيدلة وتوفير العلاج بشكل غير شرعي عملية حكومية فذة وهي لا تنظر إلى مواطنيها، الشاعر ما بين الصور الحسية والرمزية يستخدم بعض الألفاظ التي تدهش المتلقي بما يطرحه، ومن هنا نسمي من مثل هذه الكلمات والمعاني بفلسفة الدهشة، ولو نلاحظ أيضًا عدم غياب الدلالات بالإضافة إلى الاشارات التي يشير بها نحو الآخر وسلطة العجب التي لا تبرح المكان ولو كان مذبوحًا.

نعم.

أنا مشبوه كالغيم

كلما ترنو المظلات إلي، أهدد الحقول بالجفاف.

مولع كسواي بإزالة النقاط من الشذى

وكشراع يحبل بالريح، أتوحم بالجاليات.

طبقا لهذا

لم يكن الحديد مخلصًا لذوي الموتى

ازدهارات المفعول به - سلمان داود محمد - الأعمال الشعرية الأولى.

إن من مظاهر الشعر وما اتكأت عليه الآن منظور الرؤيا في القصيدة، وهي تكسر البنية التحتية وتتجاوز إحياء النموذج، لذلك وضمن الصورة الحسية للشاعر ينحاز إلى طبيعة عمله الخلاق والذي يعبر عن موجة جديدة لإغراء القارئ وقيادته بشكل منتظم إلى رؤى جديدة، فعملية تقطيع القصيدة مثلًا لها أساسيتها مع الصورة الشعرية ككائن متواصل في عملية الخلق الشعري، وكذلك نصيب الحركة في النص الشعري وعدم قفله أو الانتهاء منه بكلمات ساكنة، هي من الحداثة المستجدة للشاعر العربي المتجدد في نصوصه الشعرية.

لم تتوقف حالة الـ **نعم** لدى الشاعر العراقي سلمان داود محمد، ولم تتجنب الكلمات المرسومة، بل كانت لها كينونة فاعلة في فن النظم، لذلك استمراريتها وعدم عزلها أعطت نتائج فنية أخرى لتكسير الهوامش، فالأنا تعبر عن الآخر المجاز لديه / **أنا مشبوه كالغيم/ كلما ترنو المظلات إلي، أهدد الحقول بالجفاف.**

الجفاف، جفاف العقول المتسترة في العقول المترسبة، فالتهديدات ناشبة ما بين عنصر الغيم وعنصر الطبيعة، والاعتماد على تلك العقول التي تقود الآخر إلى هاوية محققة، هكذا الشعرية ونقلها بشكلها اللغوي ومعاناة الآخر هي محسوسات الشاعر وإدخاله إلى ذهنية شعرية مستفزة.

الشاعر هنا جزء من العملية التي نقلها إلى المتلقي، وجعله مشاركًا في إبداء الرؤى الجديدة وهو يحمل صورته الحسية وينزلها على البياضات، فالمظلات، النقاط والحديد، كلها رموز تحلى بها الشاعر وهو يعكسها ضمن قصيدة، ومن العنونة وما تلاها (**ازدهارات المفعول به**). فأي ازدهارات يرسمها الشاعر وهو يبحر ما بين الرمزية وتشفير المعاني، وفك تلك التشفيرات ضمن آلية الديمومة الشعرية ومقاصد الشاعر في رسم الصور المنعكسة من خلال مرآته الأم.

الحسية المفتوحة

القبض على الأشياء الصغيرة اللافتة للبصرية، يتم تسجيلها بشكلها المباشر قبل فقدانها من البصرية، وهي تشكل مجاميع لافتة للذهنية، ولكن تجميعها يتطلب فلسفةً خاصةً من الشاعر، وهنا عملية الحس الفني وكيفية تجميع تلك الأشياء الصغيرة الثمينة (أقول الثمينة: لأنها لو لم تكن مؤثرةً لن تلتفت البصرية إليها) فالشاعر هو الملقط الكبير، فكيف إذا التقط تلك الأشياء الصغيرة؟!

الحسية المفتوحة ضمن عنصر اليقظة الشعرية، وعناصر اليقظة الشعرية، محسوسات متابعة في يقظة الشاعر واستمراريته في عملية النظم، فالتوقف هو بداية أريحية في جميع الأرصدة من جديد، والاستمرارية تعني أن للشاعر من رصيد متواصل لا ينتهي، وهذا التواصل ضمن حسيته المفتوحة دائمًا نحو الأشياء ورصد الأحداث الشعرية ونقلها إلى البياضات.

الحسية المفتوحة نحو الشعرية تلملم الأشياء الصغيرة والكبيرة، وتدجنها في المخيلة، فهناك بعض الشعراء مثلًا، لا يكتبون إلا عن الأحداث الكبيرة والتي تكون عادةً مشتركةً مع دول ومجتمعات أخرى، بينما الشاعر الذي ينتمي إلى بيئته ينطلق منها، ويكتب عن أقرب الأشياء بدايةً من الأنا الذاتية، ونهاية إلى الأنا للآخر والتي تلبسه بلباس جديد، وكذلك نقل الأشياء التي حوله وبرمجتها ضمن قصيدة، فالأشياء الصغيرة عندما تتجمع تصبح كبيرةً وهكذا هي الحسية مفتوحة على جميع المجالات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وحتى ما يهم الطبيعة من كوارث وأخرى من تبدلات في الطقس وحالة المناخ.

أن تكتب هذا يعني اشتعال الأمكنة كلها من حولك، والسفر إلى أبعد نقطة تراها المخيلة ويصطحبها الخيال، فالكتابة هي أعلى المحسوسات التي يحسها الشاعر وكذلك المتلقي، وبرمجة العقل ضرورة من ضرورات التنظيم في الكتابة، وإلا يسقط الكاتب الشاعر بتشويشات لا يستطيع الخروج منها، فالعالم وأقرب الأشياء التي نلمسها ونراها موجودة ومن الممكن جدًّا التقاطها بواسطة البصرية وكذلك بواسطة الخيال، فخيال الشاعر مفتوح، وليس هناك خيال مغلق إلا في حالة ضيق الأفق وعدم انفتاح الشاعر نحو ما يحيط به.

لا نستطيع أن نحدد المسيرة الشعرية للشاعر طالما هو ما زال ينتج من الأعمال المختلفة، وهو في زهرة نتاجاته المتتالية في عملية الخلق الشعرية، ولكن نستطيع أن نواكب مسيرته الشعرية ونكون معه في التأليف والنقد وأن نوصل تلك البيانات والنتائج إلى الآخر والمتلقي، فانفتاح الحسية لا حدود له عند ممارسة الكتابة، ولكن عملية السيطرة على تلك الكتابات عملية صعبة وشاقة، فالعلاقات بين الأشياء علاقات تبادل، والشاعر عليه أن يعي هذه العلاقات في مكنونه الشعري.

(في كل لحظة سواء من خلال يد أو من خلال وجه يظهر نوع من تشكل الصورة، ويصبح نوع من التلوين على التلال أو على البحر أكثر سحرًا من الأشياء الأخرى، ويصير الانفعال والرؤية والإثارة الثقافية في عيوننا وقائع جذابة بشكل لا يُغْلَب، وذلك للحظة فقط. إن اللحظة تمر ولكن الحياة خلال مدة تكون قد أخذت قيمةً وحقيقةً وسببًا في الوجود. إن التجربة في حد ذاتها هي الهدف وليس نتيجة التجربة وأن نجاح الحياة هو امتلاك لهذه النشوة./ ص٨٢ - الأثر المفتوح- أمبرتو إيكو، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، الناشر دار الحوار للنشر والتوزيع- اللاذقية/ سوريا).

الجزء من الكل، والأجزاء الصغيرة تكون الجزء الكبير، وعند التفكيك يكون العكس تمامًا، أما العاطفة فلها درجاتها وألوانها، فمنها العاطفة الإنسيابية والعاطفة الخفيفة والعاطفة الحادة، والعاطفة ذات البعدي السلبي والإيجابي.

اللحظات البصرية دائمًا تكون مفتوحةً وحتى عند النوم ومراودة الأحلام والتي يتم نقلها عبر الذاكرة ورسم خلاياها على البياضات، فالبعد البصري. كل الأشياء البعيدة صغيرة والأشياء القريبة كبيرة، فهذا من ناحية المنظور وحالة التباعد عند البصرية، لذلك أحب أن أضيف أيضًا من خلال البعد البصري اللقطات السريعة ولها خاصيتها ضمن الحسية المفتوحة، فاللقطات السريعة المؤثرة تسكن المخيلة وتُتَرْجَم فيما بعد إما عن طريق الخيال السريع ومدى حركته في الذهنية وإما عن طريق الواقع والإبصار نحو لقطات سريعة تمر بنا ونحن خارج البيت مثلًا.

لذلك تتحول المشاهد المحسوسة إلى حركات نفسية تدخل مختبر الخيال، فكل كلمة أو مشهد من المشاهد يمر في هذا المختبر لتحويل الأشياء إلى لغة مرضية تنافس الذات الواعية، فهي التي لها الفضل في الحركة والاشتغالات الدائمة.

الفصل الرابع:

اللغة الحسية

المقاربات الحسية في اللغة هي التي يعتمدها الشاعر في شرعنة لغته والميول إليها ضمن ذهنية باردة تستطيع التمييز بين اللغة العادية واللغة الشعرية، أما اللغة الحسية فهي الغوص بأعماق الشاعر واستخلاص لغته الفنية في الإدارة القلبية = العاطفية، وفي الإدارة الرؤيوية، وفي إدارة الرؤية = البصرية، وفي التجنيس والاختلاف في اللغة.

بعيدًا عن اللغة التي يتحلى بها الشاعر تقودنا اللغة الحسية إلى منافذ عديدة حاملةً معها كمًّا وفيرًا من الانزياحات والدلالات التي هي مطالع الشاعر الأولى من خلال تبنيه لهذه اللغة، لا نبتعد كثيرًا عن اللغة الشعرية، فالحسية مكملة للغة الشعرية، ولكن نؤكد في منهجنا على الحسيتين الخارجية والداخلية، واللغة الحسية الداخلية، منفذنا الأوحد نحو الدخول إلى هذا النهج الذي يقودنا ما بين الذاتية (ذاتية الأنا) وما بين العامل الخارجي للقصيدة الشعرية، والتي راح الشاعر العراقي سلمان داود محمد بالنزول إلى هذه اللغة واستخداماته المتتالية نحو لغة الناس المطروقة.

إن الطبيعة الدارجة للغة الحسية هو الانتماء إلى كل شيء حسي، ولكن لغة الاختلاف تختلف كثيرًا ما يطرقه الشعر من محسوسات (إن كانت بسيطةً أو معقدةً)، وليس هنا عامل الاستسهال منفذنا ولا عامل الترميز بقدر ما هو عنصر الدهشة والتي لها رمزيتها وحضورها المشاكس في الإعلان عن الجملة أو المفردة بحد ذاتها.

فعلاقة اللغة مع العلاقة الحسية هي علاقة ديمومة يعيشها الشاعر وهو يطرب الآخرين بحزنه وفرحه، فالمادة المنجزة من الممكن ترجمتها إلى عدة نوافذ، ولكن

الشكل لا يمكن ترجمته، فهو يعود إلى الشاعر ومدى إبحاره في الألوان المنتخبة والتي ينتمي إليها في لحظة الكتابة، وبما أننا ما بين اللغة واللغة الحسية فالخيال يقف العامل المشترك ما بينهما.

وعنصر الخيال هو الذي يدفع الشاعر نحو إيجاد لغة مخصخصة في عملية انتقاء اللغة التي ينتمي إليها الشاعر، وهو يقودنا نحو جنونه، ومن الجنون نتائج إيجابية معاكسة بما هو طبيعي على الأرض، فالرمزية جزء من الخيال، وعنصر الدهشة جزء من الخيال، وإيجاد اللغة المغايرة جزء من الخيال، وهناك الكثير يحضنه الخيال وسفرة الشاعر اللحظوية.

فالرمزية لغة عميقة تعطي المفاهيم العليا، وأعلى ما يتوصل إليها الشاعر مع لغته التي ينتقيها في عملية الخلق، ولكن لم تبق الرمزية دون ملابس/ أي عارية من المفهوم الكلي، فهي جزء من هذه المفاهيم التي أراد الشاعر توصيلها، وللرمزية مطالعها العديدة وكيفية الولوج إليها، ولها علاقة أخوية مع جسدها، وجسد الرمزية هي السريالية، هذا في المفهوم الحديث بعد الثورة السريالية وانتماء معظم الشعراء إلى هذه الثورة.

لا تنبت اللغة لدى الشاعر إذا لم يكن هناك من يحركها من حسية ناضجة تزاول مهمتها في التخيل والابتكار وكذلك في إيجاد الصور التي تنقلها، والعمل على الارتباط بالمحسوس الخارجي بشكل مباشر.

(يبدو الإدراك الحسي من خلال معطياته بمثابة أمر شارطي للتخيل والتذكر، وتذوب الفوارق بين الصور التي يركبها الخيال والصور التي يركبها العقل، ويؤول نسق الصور في الوضعين إلى التجارب الحسية الممكنة من حيث تنظمها عمليات الفكر المترابط./ ص١٧ - الخيال مفهوماته ووظائفه - تأليف: الدكتور عاطف جوده نصر - الهيئة المصرية العامة للكتاب).

لقد جعلت اللغة الحسية عملية فهم المعنى والمشاركة به، ومنه نستنتج أيضًا معنى المعنى، وانحياز الشاعر نحو القصدية التي يرسمها؛ إن كانت بواسطة الخيال والدخول إلى دهاليزه المتعددة، أو من ناحية الرمزية والتي تجري إلى السريالية ومنافذها العديدة،

فاللغة الحسية تدخل إلى جماليات التلقي والذات المتلقية، ودخولها بشكلها المباشر لكونها تمثل المتلقي وتحاور منطقه اليومي الذي يتعامل معه، لذلك تدخل إلى منطق التحليل الفوري، وتتعلق في الذهنية، وهنا ميزة الشاعر وكيفية الولوج وكسب المتلقي إلى قصيدته التي يرسمها.

وعملية فهم المعنى هو انطلاقة الشاعر منه وليس حروفًا على الورق، ومن خلال هذه اللغة أيضًا يجعل الحياة بتفاعل لتكون بنيةً من بنيات العمل الشعري والشاعرية في الشعرية العالمية، فبناء المعاني هي عمليته المؤسساتية وليس الكشف عنها والانتهاء إليها.

(المعنى في الشعر هو الماهية التي تحدث عنها أرسطو. الماهية أو الجوهر ينال بواسطة الإدراك العقلي المحض/ ص٧١ – فلسفة المعنى من كتاب نظرية المعنى في النقد الأدبي – الدكتور مصطفى آصف./ دار الأندلس – بيروت – لبنان).

لم تكن المعاني فارغةً من التغذية الشاعرية، فالتغذية الذاتية هي إحدى المؤثرات التي يقتنيها الشاعر في خزانته الذهنية، والمعاني هنا هي ليست تلك المتواجدة في الطرقات، وإنما معان لها تأويلها الذاتي، وعملية فرزها عن المعاني العامة المتواجدة، فمعاني الشاعر الذاتية هي نفس معاني المتلقي، يشركه بهذه المعاني وينزل بها إلى فلسفته الشعرية الخاصة، أما معاني الطرقات، فهنا البصرية هي التي تنقلها بمشاهد يومية من قبل الآخر أو الباث.

تجذب اللغة الحسية معها الإدراك الحسي، وهي مطيعة لأصابع الشاعر وما يرسمه، واللغة قصدية بتصرف تام، يلمها من أفراد المجتمع، من الأصدقاء، من العمل، من ميراثه الذي أورثه من الآخرين، إذن: اللغة الحسية محلية الصنع ولكنها أممية المعنى، فهي تلك المصطلحات التي لا يستطيع الشاعر تحويلها إلى اللغة الفصحى، وإن حولها فقدت معانيها، أو تلك التي تحمل بعض أسماء المناطق والتي من خلال تلك الساحات المكتظة بالمعاني اليومية يدرجها الشاعر كاسم من الأسماء المعتمدة في القصيدة الواحدة:

لعل الأحوال المحفوظة بخلاص (أثول)

أو ربما الذي قايض (الزقورات) بقبو

نقل العدوى لمراميه.

من قصيدة قدري قاد بقرنا، الأعمال الشعرية الثانية، ص٤٩ - سلمان داود محمد.

ويتفقد الشاعر معانيه من خلال تلك اللغة التي يعتمدها عادةً، ومثالًا على ذلك الشاعر العراقي سلمان داود محمد، واللغة الحسية تجذب المتلقي، وتعني الكثير للآخر، فهي منطقه الأول (ربما)، ولو نلاحظ من خلال الشطرين بأن للأقواس دلالة من الدلالات، مما أضاف الشاعر إلى لغته الشعرية لغةً أخرى، لغة نزلت بشكلها الفلسفي إلى الآخر، ومثلته في القصيدة، لغة تعني بالمعاني المتناثرة، فتكون قاموسًا خاصًّا لدى الشاعر من خلال توظيفها.

لا نبتعد كثيرًا بما تحمله اللغة الحسية ونخصخصها بهذا المجال فقط، فهي علاقة الشاعر مع الأشياء الحسية التي بداخله في الدرجة الأولى، وهذا لا يعني أن يبقى كتفنا مهزوزًا للغة الحسية بما تعني بالمصطلحات المحلية، فهناك اللغة الحسية التي ينقلها لنا الشاعر بلغة خاصة لا تتواجد لدى لغة حسية أخرى، فبصمة الشاعر لها منفذها نحو الأسلوبية، والتي بدورها نعرف من خلال تراكم القراءات والمتابعة بأن هذه القصيدة للشاعر الفلاني.

فمبدأ التماسك في النص الشعري يزودنا بلغة حسية إضافية يخلقها الشاعر وهو المروج الأول لتلك اللغة، والتماسك اللغوي من حيث المعاني ومن حيث مستوى التحام العناصر الجمالية للغة، وكذلك العلاقات النحوية والدلالية.

فالإضافات التوزيعية التي يعتمدها الشاعر كما في الشطرين أعلاه، قد تكون محدودةً وليست ذات صبغة ولون محدد، ولكن تكون عموميةً وإدخالها ضمن التعبيرية الحسية ومدى مطابقاتها في اللغة التي يعتمدها الشاعر، فالتعبيرية الحسية تتطابق مع نهج الشاعر التوظيفي في حالة توزيع عناصر الجمال والتي تعطي نتائج حسية مدهشة عند القراءة.

فلو نزلنا إلى المعنى الأول من مفردة (أثول) وهي قريبة من مفردة الغبي، ولكنها غير مطابقة، فلو كانت مطابقةً بالمعنى الصحيح لاستخدم الشاعر مفردة الغبي والتي هي الأكثر شيوعًا وتفهمًا للفرد العربي من مفردة (أثول). وكذلك مفردة (زقورات) والتي تعني المعابد المدرجة، وهنا المعنى تقريبي من المطابقة ولكن ليس نفس الأصل.

(امتلاك الشعر للواقع وخلقه للكينونة عبر التسمية لا يتم من خلال الانزلاق على سطح المعطيات الحسية ولا اقتطاف زهرات الخارج المبتذلة بطريقة تختزل طريقة تجربة الوجود في بعد آحادي، وإنما يحدث فيما يبدو عندما يقوى الخطاب الشعري على الامتداد بجذوره في نسغ الحياة واسترجاع طاقته الفطرية في بعث ظواهرها. عندما يقوم بتشكيل وعينا عن طريق الشعور والفهم معًا، وينجح في استثارة مظاهر الحرارة والخصوبة في اللغة بالتنوع الثري والحركية الطاغية/ ص٥٩- أساليب الشعرية العربية - الدكتور صلاح فضل - دار الآداب - بيروت).

لا نخلط هنا بين اللغة التجريبية واللغة الفكرية، ولا بين اللغة الشعرية واللغة الحسية، وهناك اللغة الطبائعية والتي عادةً تسوق الشاعر إلى اللغة الشعرية، والتي هي عمود القصيدة، واللغة بشكلها الخاص تفكيرية تتقبل الاختلاف، ولا تسقط في الشفوية، هكذا أبحر بين القصائد التي أدرسها من منظور شاعري فكري.

ومن منظور شاعري لغوي. فالمعرفة الشعرية معرفة حسية داخلية، تعتمد على مواقف شتى للشاعر ما بين الزمن والمكان، والحسية هي ليست تصورات ينقلها الشاعر، وإنما ماهية ينتمي إليها ويعصر خلاياه كي ينتجها لتصبح عندنا لغةً حسيةً تشريعيةً لها خصوصيتها بمعرفة الحدث الشعري دون قوالب جاهزة، وإنما رؤية الشاعر منها الداخلية والبصرية، هما المنفذان اللذان يصاحبان الشاعر في عملية الخلق الشعري.

المصاحبة اللغوية هي ميل بعض الألفاظ واصطحاب ألفاظ أخرى، أي غالبًا ما يتكون للفظة الشعرية مصاحبة للفظة شعرية أخرى، تصاحبها وتكمل بعضها البعض في الشطر الشعري، وهذه المصاحبة متحركة، وتدخل الذاكرة لتكوين حركية اللغة،

اللغة التفكيرية، والتي عادةً تكون ذات منهج فلسفي في الطرح الشعري، وفي المفهوم العام للقصيدة الواحدة.

فحسية الشاعر حسية عليا تعتمد على ذهنيته وكيفية جعلها بدائرة الألفاظ، والمصاحبة اللغوية، وتعتمد على الديمومة التي هي مسلكية الشاعر وكيفية قيادة نهجه الشعرية. وسوف نتطرق إلى اللغة الطبائعية ولغة الاختلاف، والعمل على تفكيك بعض قصائد الشاعر العراقي سلمان داود محمد تحت خيمة هاذين المنفذين أو العنصرين في اللغة الحسية للشاعر.

اللغة الطبائعية

اللغة الطبائعية هي العلاقات الناشئة بين الذات والحسية، فتولد لدينا لغةً يتحلى بها الشاعر وهو يمكث عندها ليعلن شاعريته، إما عن طريق الأسطورة أو نقل الحدث الطبيعي بشكله المتعامد وإدخاله مختبر المغايرات اللغوية كي يحصل على نتائج أكثر تأثيرًا من اللغة الطبيعية التي تتولى الشعرية اصطحابها، واللغة الطبائعية ليست بعيدةً عن اللغة الشعرية، فهي الوارث لهذه اللغة التي غنى وكتب معظم الشعراء على مسلكها المراوغ وغير المألوف.

وهدف اللغة هنا هو الكشف عن المضامين الشعرية والتي نقلها الشاعر بشكلها الطبيعي، وأدخلها بين أقواس، وكذلك نقله للمؤثرات لأسماء المدن والساحات والمصطلحات التي من الصعوبة ترجمتها ومطابقتها مع المعنى الأساسي، إذن نحن أمام لغة التطبيع في الشعرية، ولا تراجع عن هذه اللغة، بل توزع الجماليات وعناصرها عل مجمل القصائد المرسومة من قبل الشاعر، فاللغة بطبيعتها جامدة ومحركها الأساسي هو الشاعر؛ الذي يفجرها بالألفاظ والمفردات الشعرية، والتي تكون النواة الأولى في توليد الحرارة الوجدانية كي تشتغل الذات معها.

وليست العبرة من تواجد المفردات وحدها وإنما كيفية تركيب تلك الكلمات بالعمل المتناغم والمتجانس مع تلك المفردات ودلالالتها الجديدة مع معطيات النص الشعري

المراد إيصاله من قبل الباث، فالشاعر المتميز بلغته هو الدقيق بنقل التصاوير مع لغتها المميزة، لذلك استطعت تقسيم اللغة الحسية إلى نمطين، الطبائعية ولغة الاختلاف.

عندما ندخل إلى اللغة الطبائعية من أبوابها الواسعة هناك إشارات مهمة في مصاحبة اللغة وكيفية تدجينها بين المفردات، فالمفردة الواحدة إذا كانت منفردةً بصحراء القصيدة لا تؤدي انشغالاتها إذا كانت فريدةً، وتبقى أرض القصيدة عطشى لهذه اللغة، بينما تؤدي واجبها بالمعنى الذي تحمله إذا كان هناك الدمج المنسق مع الجملة أو مفردات أخرى لتأدية أغراضها في الشطر الواحد أو في قصيدة ما.

وعند تشكيل الصورة والتقاطها من الذهنية لم تعتمد على مفردة واحدة قد تكون هذه المفردة خجولة، وعندما نقول صورة، إذن لدينا الكم الكافي من المفردات أو الجمل (هذا في حالة الصورة المصغرة وليس الصورة الأم والتي تشكل جسد القصيدة).

تتشكل المعرفة من الذات وهي أولى الخطوات للعطاء، وما على اللغة إلا نقل تلك المعرفة وتوصيلها بالشكل الأمين، ما بين المتلقي والآخر، أقول المتلقي وهو الشخص الذي تقبل الباث وتابع نتاجاته الشعرية، وأقول الآخر وهو الشخص الثاني ما بعد الشاعر، وقد يكون الآخر الذات الثانية، غير الذات التي تحوي وتحتضن (الأنا).

هنا الدقة في عملية الخلق الشعري والنزول إلى عبقرية الشاعر من خلال اللغة الطبائعية التي طبعها في ذهنيته، والتي هي المؤسسة الكبرى في تلقي الموجودات والأشياء، والمخزون الماثل أمامنا للوعي المنفرد للأشياء وخاصةً بالتقاط الأشياء القريبة، والنهوض بالمباعدات وتقريبها بواسطة البصرية، واللغة هي التي تمد جسور الحبال لتوصيل تلك الجمل والشطور الشعرية وإحالتها إلى العلن:

من غيرك يزج الأحلام في ثكنة

ويغرس وردة السدى في الشؤون.

ويفكك العصفور في (ساحة العرضات).

أيتها الشوارع

يا زوبعة الممسوس بوقت معاق

البسي قناع الوقاية بإزاء النشيد

فما كان ليعلو كل هذا السخام

لولا صباح يستبدل الشموس بالارتباك.

ص٧٩ من قصيدة شروع في قتل النص، الأعمال الشعرية الأولى، سلمان داود محمد.

تتجسد ترتيبات اللغة في الحقول الطبائعية لدى الشاعر العراقي سلمان داود محمد في إيجاد لغة مغايرة للنص الشعري وهو يستخدم لغته الخاصة بالوصول إلى طبيعة متجانسة تأخذ على عاتقها إحالة النص إلى الذائقة الداخلية قبل كل شيء كفنان لا تقنعه المشاهد اللونية وتشابكاتها التشكيلة مهما كانت تحمل من ذائقة عليا.

هكذا أدخل إلى حيثيات النصوص التي يرسمها هنا وهناك، واللغة التي أعتمدها هي من الذاتية قبل كل شيء، فالمعرفة تبدأ من الذات وتخرج إلى الآخر ومن ثم المتلقي، لا يملك الشاعر هنا مع لغته إلا الذات الواحدة، وهي تخدمه من خلال تجربته الشعرية والإبحار في اللغة التي اعتمدها عامةً، وخصوصية تلك اللغة وتجانسها خاصةً.

فلو راجعنا المقطع الذي عرضته وماهية المفردات التي اعتمدها الشاعر سلمان داود محمد، فالفعل يزج قد تعدى إلى الأحلام، والأحلام لها خصوصية الهدوء عند النوم، ولكن هنا أحلام الجنود في ثكنة، والثكنة تجمع من الجنود في جبهة ما، تحوي على العشرات منهم، ونتابع ليربط تلك الثكنة بفعل آخر: يغرس، ولكن الفعل يغرس أيضًا تصاحبه مفردة وردة، والوردة هنا خالية من ألـ التعريف، فقد وزعها بشكل قصدي على الآخرين، وهي أية وردة، إنها وردة السدى، الوردة المهملة والتي هي غير قابلة للتوزيع والاستخدام.

الشاعر أراد أن يقودنا مع هذه الصورة الفنية إلى ساحات الجنود الذين يعانون الويلات من حروب شتى وكذلك من تحكم الضباط بهم وانصياعهم إلى أوامر صارمة،

ويفكك العصفور في (ساحة العرضات). فساحة العرضات/ ساحة التدريب والمضي بهؤلاء الجنود إلى الآخرة: آخرة الحرب، إما يرجعون وإما الموت بانتظارهم، وهي حالة عربية – عراقية وما يعانيه العسكري على مدار خدمته الإجبارية في الدولة.

اللغة طبائعية وتتحمل التفاصيل الشعرية، ولكن الشاعر أدارها بشكلها الفني دون السقوط في التقريرية والمباشرة، لذلك اعتمد الإشارات والمفردات التي تؤدي إلى قصدية الشاعر وما رسمه في هذه القصيدة وغيرها.

تواجد المفردات واصطحابها كصوت لها دلالاتها في الجملة، فهذه الأصوات إن كانت إيحائيةً وإن كانت ظاهرةً فهي دلالات في النص الشعري، وتصطحب معها مفردات أخرى كما في المثال الذي رسمته أعلاه، فلو استخدم الشاعر (ساحة العرضات) وحدها لأصبحت يتيمةً وتحتاج إلى معان تصطحبها كي تظهر بمعانيها الجديدة ضمن لغة يرسمها وتجربة الشاعر الشعرية، وكذلك موقع كل مفردة من المفردات في الجمل التي وضعها لنا الشاعر ومدى انسجام تلك الجمل لتشكل في النهاية جسدًا متراصًّا للقصيدة، والنظر إليه كصورة شعرية كبرى، يحوي على شطور عديدة، تجانس بعضها البعض في حالة الاستخدام والقصدية في ظهور المعاني.

في (مزاد الأمل)

رأيت أمي تبيع التجاعيد مع الستائر

وأبي يستدرج (البيضة) بالأثاث

ثمة ساعات تتلعثم،

شمعدانات مفعمة بهمس قديم،

تلفزيونات تبرر الخذلان بالوشوشة،

ورجل يهذي:

منذ متى كان الجمال بلا ذويه

والقبح يؤثث الكارثة بالكمنجات،

منذ متى كانت (الصمونة) مفتتح الرائي

والزيت يؤنب (أصل الأنواع)،

منذ متى كان الفردوس يفوح من (طريبيل)

والأقاصي تبتكر الهناءات.

سأخذل هذا (النص)

وأحيط (المضمون) بسوء باهر

أتعاطى الصبح بإقبال مشبوه

وأدق على (باب الشرقي):

سوف يحدث أن تسكن الحكمة في مدخنة.

من قصيدة هديل مستعمل، الأعمال الشعرية الأولى، ص٦٩/ سلمان داود محمد.

إن تحديد طبيعة المعنى من خلال اللغة هي مهمة التناسق بين الشطور المطروحة في القصيدة، وهذه المعاني هي معان نقلها الشاعر من خلال رؤية خاصة وما يحلو له من تأثيرات تهم الذات أولًا وتهم الآخر ثانيًا، لذلك ترسم بأريحية شعرية تطمئن لها القلوب وكأن الشاعر نقلها من فلان من الناس، بينما هي من مبتكراته الخاصة ورؤيته للأشياء، وأستطيع هنا أن أطلق على هذه الجذور المرسومة بـ(قدرة اللغة على المعاني)، ومن خلال هذه القدرة والتي تُعْتَبر عنصرًا من عناصر التواصل باللغة أولًا وبالمعاني المنقولة ثانيًا.

فالبنية اللغوية تتمثل بالمظاهر التركيبية باعتبار اللغة وحدات متراصة لا تقبل التجزئة ولكن تتقبل التشخيص والديمومة معها، فلغة الشاعر العراقي سلمان داود محمد من خلال لغته الطبائعية المنقولة هي جزء من لغته الحسية والتي راح ينفرد بنقلها ضمن دراية شعرية محتفظًا بدلالات الألفاظ خارج السياق والحفاظ على دلالات الألفاظ داخل السياق.

ففي جملة: في (مزاد الأمل)، وهي جملة اسمية، جعل لها استقلالها، ولكن في نفس الوقت تحتاج إلى تتمة في المعنى، فانتقل الشاعر إلى شطر مستقل آخر يحمل

جملة فعلية: رأيت أمي تبيع التجاعيد مع الستائر، والمعنى هنا في ديمومة في الشطور التي رسمها الشاعر، وتطبعت تلك اللغة دون إشباع، ليعتمد الحالة المفتوحة للمعاني، وهي تتقبل المزيد المزيد، مما أعطى خاصيةً غير منغلقة للفضاء الشعري الذي يتناوله الشاعر سلمان داود محمد، مما منح الشاعر حالةً إبداعية غير مكررة.

(الإبداع كشفا، فإن المبدع إذ يرفض حياة الرجعة والتقليد، ينقدها ويعريها بحيث لا تبدو على حقيقتها./ الصوفية والسريالية ص٢٠١-٢٠٢، أدونيس دار الساقي بيروت).

جمالية اللغة تفرض على المتتبع أن يكون بين دهاليزها والأخذ بمنظورها الشاعري الذي يرسمه الشاعر، ولم تخرج تلك الجمالية إلا بمساع وجهود عصيبة يدخلها الشاعر ليفرضها كحالة نوعية إلى المتلقي، ومن هنا لا نستطيع تحديد الجمال أبدًا، فعنصر الجمال مفتوح الفضاء، ويتوسع كلما كانت ذهنية الشاعر واسعةً، وانتماء الشاعر إلى النص كانتماءه إلى الوطن دون خذلان:

سأخذل هذا (النص) باستخدام حرف السين، هذا يعني أن هناك نوايا وليس تأكيدات، وهذه النوايا لها ارتباطاتها مع الشطور السابقة، فالتأخير هو تقديم الحالة القصدية بالنسبة للنص الذي نقلته من أعماله الشعرية الأولى، فقد أضاء الشاعر على بعض المفردات ووجه حالةً فلاشيةً كأنه في مسرح والكلمات جمهوره، والقبح يؤثث الكارثة بالكمنجات، وعنما يغاير اللغة ويطبعها يعطيها مكانتها الملائمة بين النص الشعري، فالكمنجات، هادئة، وهي تمنحنا الهدوء والاستمتاع، والشاعر يصادر المتعة ويحولها إلى جرس، رنينه يطرق الآذان ليقول لنا بواسطة هذه الجملة: فقد قبضت على بعض الزوايا المعتمة، وهل تلائم العتمة الكمنجات؟

نلاحظ بمفتتح الرائي من خلال النص، وهو بنوايا حسنة حول إعدام النص، وهل الشاعر سيعدم نصه بعد الانتهاء منه، كالأم عندما تضع وليدها وتحاول إعدامه؟!

من خلال عنصر تفقده الطبقة المعدمة (الصمونة)، فالخبز إدامة للحياة، وجاء في تعريفه بأنها ذلك الكائن الغريب، فلو راجعنا مسرحية النخلة والجيران للكاتب الراحل غائب

طعمة فرمان وقد مثلتها فرقة المسرح الفني الحديث في مطلع السبعينات، لقبضنا على آهة (الصمونة) وذكرها في النص، وأنه يخاطب سليمة خاتون بأن الإنجليز يحبون (الصمون).

أماكن اللغة وتواجدها كثيرة، وخصوصًا لدى الشاعر واهتماماته في تقديس اللغة والإبحار بين تشعباتها المزدحمة، فعنصر اللحظة الزمنية مثلًا له حركته البصرية والذهنية السريعة، والباث يلتقط تلك اللحظة ويقبض على مصيرها ليسخرها في لغة تلائم العصرنة والزمكانية، وكما نقرأ في إشعار الشاعر العراقي سلمان داود محمد، فهناك لحظات شعرية يدسها الشاعر مع لغة استثنائية ليصطاد المتلقي وإدارة مخيلته عما يكتبه من قصائد.

فالنص مخاتلة حركية، واللغة دائمة التنقل، ومباغتة حقيقية تؤدي وظيفتها في النص الواحد وتقوده إلى دهاليز ومفردات وجمل لتبهر القارئ وتنبت في الذاكرة لتزرع الحبوب التوليدية في جميع المواسم:

تفوح من جثامين مقاصده أطاريح (سدارات)

عندما تفوح من جثامين مقاصده أطاريح «عمائم»

يتبجح أحيانًا بأعظمية «فوكو»

وأحيانًا بكاظمية «غاروديين» جدد

وفي أحايين أخر

ينحر في مصاب بني «دريدا»

غزالة (وهب النصراني).

هذا المكتظ ببسالات

وأسمال حنين وتراخيص هروب

من قصيدة قدري قاد بقرنا، الأعمال الشعرية الثانية، ص٤٤-٤٥ - سلمان داود محمد.

إن الديمومة لا تكتفي بأن تدوم بل تحيا (**كما يقول باشلار في كتابه حدس اللحظة ص٣٦**).

لذلك أحيا الشاعر ديمومته العرضية وهو يرسم المصطلحات والأسماء ويحصرها بين الأقواس، إن مدينة الأقواس لا ندخلها بشكل عفوي، بل علينا أن نتعرف على بابها ومنافذها، وباب المدينة هي اللغة التي اعتمدها بشكلها التجانسي مع نوافذ المدينة المفتوحة والتي تستقبل الآخرين والهواء العذب.

فالخطوط العريضة في القصيدة عبارة عن دلالات اعتمدها الشاعر لرسوماته القصدية المنقولة وغير المنقولة، فمفردة (سدارات) المحصورة بين قوسين وظفها الشاعر في جملة شعرية، وجعلها دالةً للجثامين وتلك الرائحة التي ترفضها حسية الخيال أو الواقف قربها وهو يسخر أنفه عنوة إلى روائح مرفوضة، فعملية الرفض هنا دل بها الشاعر واستخداماته العديدة لبعض المفردات ومثاله الثاني «العمائم» وهي متصلة بلغة السدارات وتحمل نفس إشارة الرفض، ولكن تتغاير في المعنى والمقصود من خلف اللغة الطبائعية التي اعتمدها الشاعر في رحلة الرفض، ورحلة النقد المباشر مع لغة مغايرة أراد منها أن يوظف خيالاته المتعددة في اللغة الحسية عمومًا.

فحجج الشاعر في قصيدته (قدري قاد بقرنا) حجج معرفية وهو ينقل الأسماء كي يتشاجر معها لا ليرفضها هنا، بل تقارب منها ليعرف مَنْ مِنْ هؤلاء تجنس في الحكمة واطلع على بغداد، نحن أمام معرفة ذهنية من خلال اللغة التي ناشدها الشاعر سلمان داود محمد، وهو يعرف جيدًا أنه يجيد تلك المشاجرة اللغوية، ويطالع أسباب ذلك، لا أعرف لماذا كلما أكتب عنه ينتابني الجديد الجديد كل مرة، ويدفعني أن أكون عطشًا مع كتاباته الشعرية.

فعلاقة الشخصية التي نقلها أمثال دريدا. دريدا القريب من الذهنية، ولكن (وهب النصراني)، والتعرف عليه، جاء مقاتلًا، والشاعر يخاتل القصيدة، ويبرز فيها العلامات، وتتوالد لديه اللغة والعبارات والجمل الشعرية، فـ(وهب النصراني) الذي قاتل إلى جنب سيدنا الإمام الحسين (ع)، قاتل وقُتِل، وهنا الشاعر أحيا ديمومةً قد تكون واضحةً للمتتبع لأشعاره، وقد تكون غامضةً للبعيد مما يعلن تقاربه منه.

الألفاظ المنقولة عمومًا تشكل أصواتًا عند توظيفها في القصيدة، ويختلف رنينها ومعناها من لفظة إلى أخرى، وكذلك قد تكون لها مناسباتها التاريخية أو حدثها المكاني

أو اشتقاقها كما سنعرف بعض الألفاظ في اللغة العربية المأخوذة من كتاب (التطور اللغوي، مظاهره وعلله وقوانينه - الصوتيات، الأكوستيكا، للدكتور رمضان عبد التواب). وقد جاء في مقدمة الكتاب:

(دفعني إلى كتابة هذا البحث ما أومن به من أن اللغات لا تسير في حياتها على نحو الصدفة المطلقة، ولا تخبط في تنقلها على ألسنة الناس خبط عشواء، بل يحميها في هذا وذاك قوانين تكاد ترقى إلى مكانة القوانين الطبيعية ثباتًا وقوةً).

فالدوافع كثيرة ونقل بعض الألفاظ وزركشتها في القصيدة كما في بعض قصائد الشاعر العراقي سلمان داود محمد؛ مما أعطت تلك الألفاظ معان جديدةً وقوةً في الشطر الواحد، وأحيت ديمومته، وغنت غناءً عربيًّا له حيثياته ومصادر ذلك الغناء والتغني.

ومن أمثلة بعض الظواهر في اللغة العربية مثلًا: كلمة (مرقت) من أسماء النساء عندنا، فهي في الأصل كلمة عربية أصيلة هي: (مروة)، استخدمها الأتراك فأبدلوا واوها ثاء، ثم عادت إلينا بثوبها الجديد. وكذلك لو دققنا بألفاظ أخرى مثلًا كلمة: (الكحول) المستعارة في العربية من اللغات الأوربية (كالإنجليزية Alcohol والفرنسية Alcool والألمانية Alcohol) قد اقترضتها هذه اللغات من قبل من العربية، وأصلها كلمة: (الغَوْل) في مثل قوله تعالى: **{لَا فِيهَا غَوْلٌ وَلَا هُمْ عَنْهَا يُنْزَفُونَ}** (الصافات:٤٧).

أما (الترسانة) بمعنى (مستودع الأدوات والذخائر الحربية) فهي في الأصل الكلمة للعربية: (دار الصناعة)، وهي دار صناعة السفن، وقد أخذها الأتراك ونطقوها: (Te - sane)، وغيروا معناها القديم. ونحن نجد الكلمة مع تغييرات صوتية، في الإنجليزية: (Arsenal) والألمانية: (Arsenal)، والفرنسية: (Arsinal)، وتنص بعض معاجم هذه اللغات على الأصل العربي للكلمة.

ويسمي ابن السراج الأحداث الإجتماعية والتاريخية، التي تفسر بعض الألفاظ والعبارات اللغوية، بالأخبار؛ فيقول: **(يعرض لأهل اللغة الواحدة أن يسموا ويصفوا أشياء بأسباب، وتكون لها أخبار، فيجوز أن تبلغنا، ويجوز ألا تبلغنا، فتكون كالأمثال التي لا تعرف أسبابها كلها).**

صورنة اللغة الحسية

أهم ما ينساق إليه الشاعر في رحلته الشعرية ما بين اللحظوية والإثبات، كيفية صورنة اللغة التي تعتمد البصرية تارةً وتعتمد الفكر تارةً أخرى واتخاذها مبدءًا في عملية الخلق الشعري (ولكن سنكون مع صورنة الفكر لدى الشاعر وما يحمله من أفكار متجددة تخدم الشعرية بشكلها الخاص والطبيعة الحياتية بشكلها العام).

نحن لا نرسم النص ونمضي، ولكن نبقى نتابعه إلى حيث تجنيسه، واللقطات التي تمر علينا ما بين المباعدات والمقاربات لقطات تعتمد الحسية، ومن خلال هذه الحسية نوظف لغتها والتي هي العامل الموصول لإحياء المشهد الشعري لدى الشاعر، والشاعر العراقي سلمان داود محمد وما قدمه بأعماله الشعرية واحدة من الطرائق المتلاحقة حول صورنة اللغة، وتحويلها إلى ديمومة حية، تواصل معها إلى ما لانهاية، وجعل منها صورًا ناطقةً في الشعرية معتمدةً على ذاتيته المعرفية، وهي أولى المداخل في كيفية الصورنة.

وإذا حملنا اللغة الحسية – الصورنة – (إن كانت ذهنيةً وأن كانت خارجيةً) فقد أعطينا للغة دورها المميز في عكس تلك الصورنة من بابها المفتوح، فاللغة الحسية مفتوحة الأبواب على الآخر، وهي التي تعني لنا الميول الذاتي.

فالمعرفة الذاتية هي بداية اللغة الحسية، ومن دونها نحن ندور بفلك تائه لا نرسو على شاطئ كي نتنفس اللغة وتوظيفها بشكل لا يلائم الآخر، وإنما يلائم الذات وما تحمله من دهشة للآخر والمتلقي، وعنصر الدهشة محمولة على أكتاف لغة، لغة يتحسسها الشاعر ويدركها بشكل مميز، ومن خلال الإدراك يبتكر موضوعاته المتجددة والتي تغنينا وتضيف إلينا موادًا متحركةً من خلال الخيال، وعامل الخيال مرافق جيد للغة الحسية وعكس الصور بمشهدها الذاتي ومشهدها الخارجي، فالمشهد الخارجي يتحول إلى الذاتية، ومنها يتم تأسيس المشهد النهائي:

(٧)

الوطن يجوع أيضًا

لذلك اخترعوا الشهداء.

(٨)

آمنت الغابات

بفأس أعمى

فتوهج

في كوخ الحطاب

نبي فاشل.

ص٣٤-٣٥ من قصيدة ممتلكات الظل - الأعمل الشعرية الأولى - سلمان داود محمد.

نحن لسنا أمام لقطات فلاشية هنا، ولا أمام نقل صورة من الخارج وتمريرها بالمختبر الذهني، نحن أمام لقطات فكرية، تحمل عنصر الدهشة ومستوى تفكير الشاعر، وعكس المستويات بأسلوبية التجربة الشعرية التي رافقته على مدى عشرات الأعوام، فالشاعر ليس وليد فكرة هنا، وإنما وليد الشعرية، وتحويل تلك الأفكار إلى شطور تدهش المتلقي.

وتعتمد اللقطات على النسق الذي منحه الشاعر باللغة التي تراوده، اللغة الحسية وكيفية إعطاء الصورنة حقها من خلال اللغة المحمولة، وعندما تعتمد اللغة على التأويلات؛ فإذن نحن خارج اللغة الطبيعية. اللغة المتداولة (ربما حتى بين الشعراء).

لست أنا هنا لكي أفسر مقاصد الشاعر وما يحمله من قصدية في المعاني، فمن الممكن جدًّا أن تتحمل هذه الصورنة على منافذ كثيرة وكيفية التفسير وانعكاسها على واقعنا.

تعمل لغة السياسة إلى تجميد الهويات، وتعمل اللغة الشعرية إلى الجمالية وزركشة القصيدة بما يلائم الحدث الشعري، وتعمل اللغة الحسية على احتواء الحدث جماليًّا

وقصديًّا ودلاليًّا، وهي لغة تعتمد المنطق الفلسفي في إدارة شؤون القصيدة، وفي نفس الوقت لا نتخلى عن اللغة الشعرية والتي هي عادة العمود الفقري للقصيدة باحتواء نظرية الجمال في جميع المناسبات.

(إذا سألنا الآن: ما هي هذه الموضوعات؟ نرى في الحال أنه قد يكون متناقضًا أن نجيب بأنها «الأشياء بذاتها». فكيف يمكن لشيء كما هو في ذاته أن يخضع لملكة المعرفة لدينا وينضبط عليها؟ فقط تستطيع ذلك مبدئيًّا الموضوعات كما تظهر، أي «الظاهرات». / ص١٢ – **فلسفة كانت النقدية لمؤلفه جيل دولوز، تعريب: أسامة الحاج).**

بوقار صارم

قالت العزباء بكالوريا:

- اكتب ما تعرفه عن الوطن.

فرسمتك وانتهيت.

جاءت درجتي في امتحان كهذا:

دائرة حمراء في داخلها شهيد.

من قصيدة بكالوريا، ص٢١٥، الأعمال الشعرية الثانية – سلمان داود محمد.

تبرز في القصيدة الموجزة هنا بعض الأساليب التقنية وهي صورة اعتمدت خيال الشاعر بمعان جمة، وقد اتكأ على لغته الحسية وعلاقة الوطن بالشهداء، وعلاقة الأنا بالاختبارات (الامتحان).

فهذه القلاع التي يبنيها الشاعر لها متاريسها اللغوية المتعددة، منها اللغة الشعرية واللغة الحسية، وبما نحن مع اللغة الحسية الآن فقد أظهر تلك الحسية وعلاقتها باللغة من خلال قصيدة وقصائد عديدة، فالقبض على بعض الأجزاء منها يجعلنا نغوص معه في بيانات وتراكيب جمله التي اعتمدها في عملية الخلق.

فالعودة إلى الشاعرية التي تقتحم الفكر وتعكس خلاياه ما هي إلا إرادة الكلمة وتركيب الجمل الشعرية المتكئة على أكتافها، ولنتذكر عبارة جاكبسون: **(كيف تتجلى**

الشاعرية؟ إنها تتجلى في كون الكلمة تُدْرَك بوصفها كلمة، وليس مجرد بديل عن الشيء المسمى، ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليس مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص، «وقيمتها المتميزة»).

فالصورة الحسية مع اللغة الحسية يتحدان بتقديم الشاعرية ورسم الكلمات المميزة بتراكيب تختلف عن المألوف، وهكذا نستنتج بأن صورنة اللغة في ذهنية الشاعر وما يحمله من أفكار عديدة أراد من تلك الأفكار توظيفها في الشعرية وتجنيسها بشكل نهائي (الأفكار قد تكون عاطفيةً ذات لغة فلسفية وقد تكون بصريةً بالتقاط الأشياء وتحميل لغتها الفلسفية) ففي جميع الأحوال تكون اللغة هي الجسر الواصل بتغريب تلك النوايا عن الشاعر وابتعادها مرسومةً على البياضات، فهذه الجهود التي تعطي ولا تأخذ جهودًا ليست جانبيةً ولا هي فقاعات مؤقتة، وإنما دراسات ومناهج يعتمدها الشاعر في رحلته الشعرية.

الفصل الخامس:

التجانس اللغوي

لسنا هنا بصدد تعريف الكلمة الشعرية ولكن سأمر عليها بشكل سريع وما جاء من بعض التعرفيات المختصرة وذلك لأهميتها مع تجانس الكلمة الشعرية والكلمة الحسية في اللغة.

يعرف (ستيفن أولمان Ullmann Stephen) الكلمة في كتابه (دور الكلمة في اللغة) بأنها (أصغر وحدة ذات معنى للكلام واللغة). وبعض علماء اللغة عرفوا الكلمة مثال: اللغوي الأمريكي (بلو مفيلد) الذي يعرفها بـ(أنها أصغر وحدة كلامية قادرة على القيام بدور نطق تام). ومعجميًّا يعرف الزمخشري في كتابه (المفصل) الكلمة بقوله: (هي اللفظة الدالة على معنى مفرد بالوضع).

الكلمة الشعرية لا يمكنها أن تكون دالةً بشكل عفوي إلا إذا انسجمت مع الجملة لبيان المعنى، وهناك بعض الكلمات تنفرد بالمعنى ولكن تكون ذات صلة وارتباط مع جملة قبلها أو جملة أو كلمة تليها، فالعملية عملية ديناميكية انسجامية في القصيدة الحديثة، وتؤكد الشعرية على ضرورة انسجام اللغة الحية في تقويم القصيدة وذلك عندما يكون الشاعر على صلة مع الأشياء وتحويلها إلى كلمات منطوقة أو ألفاظ تؤدي دلالاتها في الجملة الشعرية، والملفوظ إن كان كتابيًّا أو ملفوظًا فإنه له مكانه في الجملة الشعرية لأنه يشغل مساحة من القصيدة ويدل على الأشياء في القصيدة الحديثة:

(فهو وحدة لسانية وخطابية أساسية في معظم تحاليل فلسفة الكلام واللسانيات المعاصرة./ الدكتور جميل حمداوي).

قصيدة الشاعر العراقي سلمان داود محمد واحدة من القصائد الحديثة والتي أنزل إلى فلسفتها اللغوية وتبيان تلك الخصوصيات وانسجام اللغة التي تعتمدها، والشاعر له معايناته الفكرية والذهنية وكيفية الالتفاف على المعاني الدالة وعلى الكلمة الشعرية وكذلك اللغة وميزتها في الجملة الشعرية مع بيان تلك المحسوسات البطيئة التي هي قوام العملية الشعرية في تكوين الحداثة؛ والشاعر يشكل وحدةً إضافيةً إلى القصيدة بموضوع الأنا التي تمثل الآخر، وانسجام هذا الضمير المنفصل مع وحدات القصيدة الدالة.

وعندما نقول تحويل الأشياء إلى كلمات، ففي فلسفة اللغة ليس هناك علاقة مباشرة بين الأشياء والكلمات، بل هناك فكرة وهناك رمزية يستعين بهما الشاعر لتوظيف تلك الكلمات الدالة على الأشياء، إذن الطريق بينهما ليست طريقًا مختصرةً وليست طريقًا قصيرةً وإنما الفكرة هي التي تؤدي وتقود الشاعر إلى تلك الأشياء لتحويلها.

أستحلفك بالمكتبة

أن تبتعدي عن (دش) الأقاويل قليلا

ثم أكنسي الغبار عن الخارطة بأهدابك

أستحلفك بـ(نون النسوة) والألم وما ينزفون

أن تطيلي الابتهال عند دفاتري

كي تقرع الزنبقات أجراسها

في مهج الذاهبين إلى المدرسة.

كما أستحلفك أن تدثري الظلام

بما يسطع من حرقة القلب

واقطعي الطريق على التصحر بتلاوة الآس.

من قصيدة أحبك بمقداري، ص١٠١ - الأعمال الشعرية الثانية - سلمان داود محمد.

لو نلاحظ هنا من خلال القصيدة أن ما يوحده هي صورة الفكر، وميول الشاعر إلى تلك الصورة الذهنية الموحدة في ذاكرته ونقلها بكلمات جانست المعنى، وتكررت هذه الكلمات بمعان أخرى؛ فمفردة أستحلفك، فبين المختلف واللامختلف تظهر إلينا الكلمات بشكلها المحتل للقصيدة الحديثة، وهذه حسية الشاعر ومدى نزوله بذهنيته نحو الحدث الفلسفي وترجمته بشكل آخر تمامًا.

فالمختلف في القصيدة هو المعنى الذي نقله الشاعر إلينا واللامختلف هي بعض المفردات التي اعتمدها في قصيدته هنا أو في قصائد أخرى، وفي اللغة الشعرية، نعتمد على جماليتها، وإن كانت تلك الجمالية تعتمد التكرار كما سأوضح ذلك من خلال موضوع خُصَّ باسم (الكتل الجمالية في القصيدة الحديثة).

والفعل استحلف، لو ندقق قليلًا وموقعه في الجملة الشعرية التي جانست ذلك الفعل، فسوف نلاحظ الملفوظ قد توحد، وأضاف الضمير المتصل (ك) مع وضع الكسرة، كي يوجه خاصيته إلى أنثى، وهنا الملفوظ اليه، فاختلفت المعاني الموجه إلى الملفوظ إليه. خاصية الشاعر تحمل تلك الدلالات التي هي مركزية وشرعنة العمل الشعري، فعلاقة اللفظ مع المعنى هي التي ولدت الديمومة وإيجاد الرموز كي يستوضح أكثر بهذه العلاقة التي اعتمدها الشاعر في قصيدته.

إذن نحن أمام دال ومدلول لإنجاب الدلالة، والعلاقة ما بين الدال والمدلول علاقة ذهنية جعل الشاعر أن يبين تلك العلاقة كي يرسم دلالاته عند محتويات القصيدة التي رسمها إلينا.

هناك فرق بين المعنى والدلالة، فالمعنى ثابت، والدلالة عملية معرفية متغيرة متجددة ترفد المعنى باستعمالات جديدة، ويتم بواسطتها التقاط العلامة وتعمل على ربطها، والعلامة أما مفهوم أو حدث جار في الواقع الخارجي، وتبقى الكلمة مشحونةً بالمعنى وتدل عليه إذا كان «اسم علم» أو ظاهرةً طبيعيةً.

بناءً على وجود العناصر في القصيدة التي أمامنا فإن كل عنصر له تجانسه واستمراريته في التشكيل اللغوي، موحدةً زمنيًّا بحيث لا تسمح تلك العناصر على خلخلة النص

الشعري، وهذه الاستنتاجات من خلال تجربة الشاعر ومقدرته على إيجاد بنى لغوية معتمدة؛ تتجانس اللغة من خلالها وتعطي نتائج إيجابية في التشريح النقدي للنص الشعري.

والقصيدة لا يتم توصيلها من ظهور المعنى الظاهر فيها، وإنما من الممكن جدًّا تواصلها مع المعاني المختلفة والباطنية التي تتستر عليها الكلمات، وتكتم قيمتها أيضًا من حضورها بشكلها الحسي والذاتي والتي لهما علاقة بالإيقاع وجرس الكلمة ودورها في العلاقة اللغوية وديمومتها مع اللغة الشعرية.

(فالعناصر الصوتية ليست فقط رمزًا لمدلولات. إنما هي بتشكيلها «الإيقاع» مع غيرها كالتركيب النحوي والتصوير، كل هذه العناصر تجتمع لتكون النص الشعري./ ص٥٦ - الإيقاع في شعر الحداثة - الدكتور محمد علوان سالمان).

المفردة الشعرية التي أخذت دورها في القصيدة قصدية وليست ذات شكل زائد وهذا يعود إلى ماهية الشاعر ودوره الذهني في كيفية تنقية المفردات وتجانسها في النص الشعري. (نون النسوة)/ الألم/ ما ينزفون. مفردات نزلت بشكلها الفلسفي، ومفردة وما ينزفون تناصية، وهي مذكرة الشاعر في الخوض بين القلوب الضعيفة وتقويتها بفيتامين اللغة. وهي قابلة إلى التقبل مع حجمها وما تحمله من معان عديدة، والقدرة على إيجاز الجمل لم يكن لها علاقة بعدم المقدرة وإنما لها علاقة بالاقتصاد اللغوي وما تحوي اللغة من جمالية مفعمة بروائح الطبيعة الخلابة، وإن كانت بشكلها المؤلم، فالألم أيضًا ضمن جمالية اللغة وتأثير ذلك على المتلقي.

مقاربة الملصقات في اللغة

لا أعني بالملصقات في اللغة هنا (الترقيع) وقد ينقاد القارئ إلى هذا الفهم؛ ولكن ارتأيت أن أميل إلى «الكولاج»، والكولاج هي كلمة فرنسية وتعني في العربية (التلصيق). يرجع تاريخ الكولاج لعام ٢٠٠ قبل التاريخ عندما تم اختراع الورق لأول مرة في الصين. وقد نمت شعبيته في اليابان في القرن العاشر تقريبًا. فن الكولاج كان يُسْتَخدم باستخدام

قطع من الأحجار الكريمة لتزيين الصور الدينية في أوروبا وفي القرن الحالي تطورت تقنية الكولاج لتصبح إلكترونيةً.

وقد استخدم فن الكولاج الفنانون في المدرسة التكعيبية أمثال بيكاسو. فقد تم لصق بعض قصاصات الجرائد على اللوحة، وحتى راح بعض الفنانيين بلصق بعض الأوراق الملونة على اللوحة مستخدمًا ذلك كبديل للألوان التي تتقبلها اللوحة.

وسوف أسير مع فن الكولاج للمفردة الشعرية بشكل مغاير، وبيان ذلك بشكل تقني حول جهود الشاعر في عملية الخلق للنص الشعري وتوزيع هذه الحسية والإدراك الحسي على القصيدة، وسوف أرسم بعض النماذج معتمدًا على مصطلح (مقاربة الملصقات في اللغة). ولكي أكون أكثر دقةً فقد قسمت جملة «الملصقات في اللغة» إلى أقسام، منها:

مقاربة ملصق الكلمات المنفردة

مقاربة ملصق التكرار

مقاربة ملصق ما بين الأقواس

مقاربة ملصق الكلمات المنفردة

تقترب الكلمات من بعضها بالرغم من رسمه العمودي في القصيدة، وهذه المقاربات هي تتمة حية لتكوين الجملة الشعرية المتفرقة لدى العديد من الشعراء تجمعها المعاني ووحدوية الصف الفني للقصيدة، وتُعْتَبر عنصرًا فعالًا في الاشتغالات اللغوية وتوزيعها بين الشطور، وهذه الكلمات تكون علاقات مع الجمل الشعرية التي تسبقها أو الجمل الشعرية التي تليها، ومن هذه العلاقة لا نستغرب نتائج الصورة الشعرية التي تكونها، والأمثلة كثيرة على ذلك.

وتجميع هذه الكلمات هي دالة، وهناك بعض الكلمات المفردة هي التي دالة وترمز إلى أشياء يظهرها الشاعر في عملية الخلق، وهذه عمليات مونتاج للقصيدة عادةً، ولكن في نفس الوقت تتحلى بمقومات جميلة لها علاقة أيضًا مع عنصر الجمال في كيفية توزيع الكلمات المفردة في القصيدة.

وربما تكون هذه الكلمات كلمات استبدالية، أو تكمل المعنى بجملة تحتاج إلى هذه التكملة في أول القصيدة أو ما تلاها، لذلك تجمعها وفي رؤية الشاعر تكون أحيانًا ضروريةً، وأحيانًا كماليةً حسب موقع الكلمات ودورها الفعال في القصيدة:

أثناء المحطات كلها

وأمام المهاجرين تحديدًا

سأبقى رافعًا يدي مثل أسير

حتى

ترفعين

إصبعك

عن

زناد

الـ.

حقيبة.

قصيدة إلياذة، ص١٥١ - الأعمال الشعرية الثانية.

لقد تعامل الشاعر في قصيدته مع المنطوق الذاتي، مما أنزل إلى المتلقي الثاني ورسم هيئته في القصيدة، وهنا العملية ليست عكسيةً، فالباث يقتنص اللحظة الشعرية ويوظفها في منطقة صالحة للاستخدام، كما نلاحظ في قصيدة الشاعر العراقي سلمان داود محمد (إلياذة)، وما رسمه من كلمات متتالية زادت القصيدة جماليةً وحركت الكلمات، وكانت وحدة الزمن هي العامل في النزول إلى اللغة الشعرية وما تحوي من حسية لدى الشاعر.

فقد تكون الأريحية النفسية ذات انبعاث وتهيج للكتابة، لذلك اقتصد بالكلمات كي لا يفقد لحظته المرسومة: سأبقى رافعًا يدي مثل أسير/ حتى/ ترفعين/ إصبعك/ عن/ زناد/ الـ/ حقيبة.، هذه الخاصية التي رسمها الشاعر تدلنا إلى نهاية مفتوحة،

وليس هناك ما غلقه وراءه الشاعر، وإنما بقيت نوافذ القصيدة تتقبل الأشياء، وأكتفي في الحقيبة، وتلك الرمزية الدائرة والتي هي المنطوق الأول في عملية الاقتناص.

شكلت هذه الكلمات علاقات متواصلةً وهي تنزل كحبات المطر إلى ذهنية المتلقي، فالحقيبة تحمل الزناد، الزناد الزر الثوري الذي يفجر الحقيبة، هذا الانفتاح اللغوي أعطى نظامًا للرموز الصوتية المخزونة في الذهنية، والشاعر فتت هذا المخزن وأخرج كلماته المتلاصقة والمتوالية في القصيدة.

الرحيل رياضتك المفضلة

والبكاء في ساحات الإنتظار. هوايتي.

هكذا

تضيع الأوطان

عادةً.

قصيدة مضيعة، ص١٩١ - الأعمال الشعرية الثانية.

نموذج آخر من نماذج الشاعر العراقي سلمان داود محمد وهو يلجأ ما بين الفراغ وما بين الكلمات.

(والكلمة هي أصغر وحدة ذات معنى للكلام واللغة./ ص٤٥ - دور الكلمة في اللغة - ستيفن أولمان ترجمة: دكتور كمال محمد يسر).

الكلمة لها تماسكها الجمالي في اللغة، والقصيدة الحديثة لغة قبل كل شيء، إذن الكلمة الشعرية تتماسك في القصيدة وتعلن شرعيتها من خلال دورها الوظيفي ولها علاقاتها الدلالية وكيفية توالدها بشكلها المرسوم. هذه المقاربات الملصقة والتي تزين القصيدة وتخرجها إلى العلن ما هي إلا حالة يتبناها الشاعر من ضمن عشرات الحالات وسعيه إلى رسم النصوص بشكلها الشهي لكي تعاصر جيلها من القصائد التي يرممها الشعراء كسقوف على رؤوس القصائد.

مقاربة ملصق التكرار

عند ملصق الفراغات تختفي الأصوات وتختبئ الكلمات واللفظة الشعرية، وننظر إلى هذه المساحة إلى نقاط هندسية غير متساوية في التصميم، ولكن تشغل حيزًا جميلًا على الفراغات التي تشغلها، ويذهب البعض إلى تعبئة تلك الفراغات معتمدًا على المعاني التي قبلها أو المعاني التي تليها.

ولست متفقًا تمامًا حول ما يثير الحدس الشعري وتعبئة تلك الفراغات خارج إرادة الشاعر الذي رسمها وحولها إلى معاينات هندسية لا يجيد ترميمها ودرجات بنائها إلا الشاعر نفسه، فقد تكون هذه الفراغات ذات وظائف مهمة بالنسبة للشاعر، أو تحمل بعض الأسماء قد تكون دينيةً أو سياسيةً أو أسماء بعض المقربين إليه، وقد تكون أيضًا ذات كلمات فاحشة ولم يرغب الإعلان عنها، وقد تحمل تلك الفراغات أسماء بعض النساء أو الفنانات، وهكذا تطول القائمة وتطول التشخيصات والمنبهات حول تلك الفراغات وكيف لصقها الشاعر في القصيدة الواحدة.

موضوع تكرار المفردات هو التأكيد على حضورها ومداعبتها بالشكل الذي يرضي تواجدها بين الجمل الشعرية، ومن هذه المداعبة تظهر لدينا فلسفة الحضور، وما بين الغائب والحاضر تتجلى لدينا مفردات التكرار والسعي على تجميع المعاني من المقاربة الذهنية والتي تتواجد على شكل صفيحة ناضجة للخروج:

(يفسر هيون أن الحالات المتطابقة أو المتشابهة المستقلة تتأسس في المخيلة. وتعرف المخيلة هنا بقدرة إدغام «Contracation": تحتفظ كصفيحة حسية، بالحلات الأولى عندما تظهر الأخرى، وتدغم الحالات والعناصر والاهتزازات واللحظات المتجانسة والأعماق في انطباع كيفي داخلي بوزن معين./ ص١٦٦ - الاختلاف والتكرار - جيل دولوز، ترجمة: د. وفاء شعبان).

الشعر يبدأ بكلمة، بداية في الصوت ونهاية في التركيب، وما أنا عليه من تركيبات عديدة للجمل الشعرية لأسبح بين قصائد الشاعر العراقي سلمان داود محمد؛ فهناك

القدرة على ظهور التركيبات كأنها تظهر وتُقْرَأ لأول مرة، وذلك من خلال عبقرية الشاعر على إدراك الروابط المفقودة بين الأشياء والكشف عن العلاقات، ولملمتها بشكل يلائم مرحلة الإبداع لديه:

ما زلنا نبحث في مزابل الوقت

عن كسرة من أمل. ولا أمل

سوى نحن و(ريختر) مخذول

نعمل طوال الدهر في أقاصي البطالة

ولا من زلزال هناك.

إذن.

تزلزل بالله عليك يا سيدي،

تزلزل

تزلزل

تزلزل

تزلزل

حتى نؤمن أننا (أنت)

وحتى

نؤمن

أنك

الـ.

وطن.

من قصيدة أيها الـ.، ص٩١ - الأعمال الشعرية الثانية.

لغة الشاعر في القصيدة المتجمعة في التكرار لغة إيحائية؛ أراد منها أن تتجول بين الآخرين، تنزل إلى العقول، منها الواعية ومنها غير الواعية، أراد منها أن تشكل زاويةً مفعمةً بالآه الوطني، وقد اختار كلمته المتحركة (تزلزل) بتسكينها، فهذه المفردة لا يطالبها بأن تتحرك، كي لا تفقد معناها، بل جعل النقطة دلالةً من الدلالات كي ينقش بإزميله خاصيته ليطالب الآخر بالتحرك، كما تزلزل الوطن، تزلزل/ وكما نحن كان أنت؛ أنت/ وكما كنت/ أصبحنا نحن. وهذا مظهر فلسفي، قلب الصورة الذهنية بالاختلاف مع الوطن، ولكن بالغيرة والحنين إلى أيام الصفا.

نحن لا نختلف مع الكيان، ولكن بهذه الصورة المرمّزة جعلنا الشاعر نختلف، عن كيان/ الوطن. أن نشعر به أكثر وأكثر، عن فلسفة حضوره بين الأشياء، عن حجمه/ المصغر المكبر بصيغة بصرية ناتجة عن ممارسات الحياة اليومية. وهنا الشعر بصورته الثانية مع التكرار ومواصلة اللغة الشعرية والتي شغلت الفراغات، وغنت غناء الطبيعة الوطنية:

(اللغة الشعرية أكثر من وسيلة للنقل والتفاهم. إنها وسيلة استبطان واكتشاف. ومن غايتها الأولى أن تثير وتحرك، وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق. إنها تهامسنا لكي نصير أكثر مما تهامسنا لكي نتلقن. إنها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه وإيقاعه وبعده. هذه اللغة فعل، نواة حركة، خزان طاقات. والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها. لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة. فهي كيان يكمن جوهره في دمه لا في جلده. وطبيعي أن تكون اللغة هنا إيحاءً لا إيضاحًا/ ص٧٩ - أدونيس، مقدمة للشعر العربي).

الذات المستمعة هنا تقودنا إلى التفتيش مع الشاعر وهو ينقب عن الفعل، فالفعل ذاتي، وحده مع المفردة الشعرية، ودعوته ليست ذاتيةً، بل ينتظر أجيج الضجيج من حوله، اقتحام السمع، ظهور الآخر، بيان التعبير الصامت، الدخول إلى الجسد.

هذه الذاتية تجعلنا أن نتقاسم معه إلى الذات المتكلمة، والذات المستمعة لها علاقات إشارية، إيحائية توصي الآخر إلى التكلم وهجرة الصمت، هكذا النزول من الذات إلى الظهور بوسيلة الشعرية.

(٥)

صديقي الجميل عزرائيل

متى تنتهي إجازتك الصيفية؟؟؟

أولياء الأمور ينتظرون.

سأتصفحك أيتها الوردة هكذا:

طار.

ما طار.

ما طار.

طار.

مطار.

طار.

ما طار.

أوووووووووووه

لقد تعب الندى،

والسيد الجنرال

مع الحقائب

في

المطار.

من قصيدة GO، ص٨١ - الأعمال الشعرية الثانية.

ظهر في القصيدة التي رسمها الشاعر سلمان داود محمد مستويان من المعاني المهمة: مستوى الموت ورمز إليه بعزرائيل، فإن الموت في العراق دائمًا على الأبواب،

والمستوى الثاني، مستوى الأمل والذي رمز إليه بالوردة، وكيف أن الشاعر كان من المتصفحين لروح الأمل التي يبعثها للآخرين ولكن بعثر أدوات الوردة عندما أخذ يتصفحها ورقةً ورقةً وهو يردد طار. ما طار. واضعًا نقاطه الاسترسالية، ذلك الرجل الذي ما زال ينتظر في المطار مع الحقائب حاملًا أموال العراق لتهريبها خارج القطر، والشاعر في غرفته يمثل دور العراف مع الوردة المذبوحة، لقد جمع مفردة الوردة دون عنف: أحبك. لا أحبك./ هكذا هو التقليد دائمًا؛ يجلس عاشق ليبعثر الوردة زارعًا بعض الأمل لقلبه.

يشير الشاعر إلينا على أنه قبض على امتلاك المعاني، والتكرار بمفردة «طار» كان مرضيًّا لتلك المعاني التي تجانست مع فلسفة الحضور، وهو يقودنا من على مستويين في آن واحد ومع قصيدة واحدة، هذا النوع من القصائد هناك التلاعب بالمفردات، وهناك تجانس بين المفردات لتكمش المعاني التي رسمها الشاعر وهو يشير ويرسم الدلالات، ويبحر مع رمزية مفردة لتكوين القصدية الشعرية بشكلها المنظر.

مقاربة ملصق ما بين الأقواس

كثيرة أحيانًا هي الملصقات القوسية والتي تكون دالةً إلى أشياء، كأن باللهجة المحلية أو بلغة تحمل العنف كما أقرأ قصائد الشاعر العراقي سلمان داود محمد، وهناك ما تُحْصَر بين بنايتين، كأن يكون المكان له تأثيره على القوس، وهناك ما بين خنجرين لأن المفردة جارحة جدًّا، وهذه الكولاجات ليست إضافيةً بل تتمةً لمعاني يوظفها الشاعر عادةً مع اللغة الشعرية وتكون أكثر حسيةً، ولكي يظهرها أكثر يحصرها بين علامتين على شكل هلالين.

لم يبق مني. سوى علاك

أتسلق ظلك المستنير

صائحًا من ذروة في منارة:

الـ (آه) أكبر

الـ (آه) أكبر

الـ (آه) أكبر مما تدركه رزم الإغاثات.

لا إرث لي غير «حديقة الأمة»

وصغار مقذوفين من شرفة «اليونسيف».

من قصيدة طبعًا. وإلى الأبد - ص١٨٣، الأعمال الشعرية الأولى.

في مثل هذه القصائد أستطيع أن أحمل ثلاث بنيات واشتغالات الشاعر عليها:

البنية الحسية

البنية الوظيفية

البنية التكوينية

فالبنية الحسية التي يعتمدها الشاعر في القصيدة حجم الألم الذي تسلق البصرية القلبية، وهو ينزاح باللغة إلى حسية داخلية، تخرج هذه الحسية مصطحبةً معها رؤيا متوازيةً وعميقةً، ليحصر بين الأقواس متعمدًا لبعض المفردات التي رسمها بالتناص من أصلها الشائع اليومي فالـ(آه) تحولت من كلمة أصلية، وكبرت هذه الكلمة بحجم الألم المنتشر على مستوى البلاد، لتحل بديلًا لمناجاة لفظ الجلالة (الله).

الوظيفة الدلالية شغلت في القصيدة لتولد الدلالة، فالصوت الذي أطلقه الشاعر هو الصورة الصوتية «المدلول» والمعنى الذي اعتمده في القصيدة يعني فهم الجمل الشعرية ودورها لتصل إلى المتلقي وهو المتصور الذهني لدى الشاعر «الدال» ومن خلال الدال والمدلول، ظهرت الدلالات التي اعتمدها الشاعر في بنيته الوظيفية؛ للصوت المسموع أولًا، وللمعنى النازل من الذهنية ثانيًا.

الشاعر العراقي سلمان داود محمد باشتغالاته الرمزية هذه، يرسم إلينا بعض العلامات لمكونات القصيدة التي يعتمدها. والقصيدة بشكلها التقني عبارة عن ألفاظ ومعاني + الرموز التي يعتمدها في بنية القصيدة، وهي رموز دالة إلى حدث ومن هنا تتوالد الدلالات، بل تشتغل وتنفتح على بعضها في القصيدة الواحدة، والقصيدة التي

اعتمدها ليست بالقصيدة العادية وإنما هناك شيفرات وترميز بالإضافة إلى الرموز التي بانت للمتلقي:

- في أي الكواكب تزدهر النجاة؟

- في الجنون؟

- أم في السويد؟

- أم في التهام الوصايا؟

سأعولم الصيحة

متفشيًّا كالجسر بين ضائعين

وأعوي بالـ «رصافة»: يا نجفي.

فتهطل من قعر هلالك: «صه»

كأنك تكسر وجه المواثيق

مستنكرًا على الزنوج بياض الخنوع.

حسنًا

لنفض انهزام الشراكة في «ساحة النصر»

ونقتسم التركات على عجل في «التاتات»

فاهبط بزنابيلك واصغ:

+ لي صحبة مترامية الأشلاء ولك القرابين.

+ لي بلبل ممنوع من الصرف ولك البيادر.

+ لي جمرة تنهق في الضماد ولك «الفياغرا».

+ - لي نعم - سوست كاهلي ولك العاقبة.

+ لي حظ يعمل بالركلات ولك الهدايا.

+ لي شبح في مرايا السلامة ولك المماحي.

+ لي أكثر من ريبة في العبير ولك الرئات.

+ لي عسرة في نظرة الصبي ولك الزلال.

+ لي باطل يؤنث الحجر ولك القمم.

+ لي وتد في مخرج الكلام ولك المدائح.

لقد استرجعت الآن عطاياك

أسعدت كراجًا

وقد أعذر من ينبح في دائرة الأحوال:

من قصيدة (أنت) بكسر العين، ص٢٠٦-٢٠٧، الأعمال الشعرية الأولى.

البنية التكوينية:

إن النظر إلى النص الشعري والدخول إلى بنيته التكوينية وتوظيف اللغة التي اعتمدها الشاعر بالاعتماد على الجانب التزامني للنص وليس الجانب التعاقبي «التاريخي» أو التطوري، فالتعامل مع النص الشعري من خلال بنيته التكوينية يتم عن قرب، وما يحمله النص من سلطة يطلقها الشاعر إلى المتلقي، ويدسها خارج الذهنية إلى الآخر، وبما أن النص الشعري له ظواهره وتقنياته وكذلك مقوماته الشعرية، إلا أن الظاهرة اللغوية هي التي تظهر على مسيرة النص، وهو عبارة عن أنظمة لغوية **لا بد أن تحلل باتساق بواسطة تقنيات ومناهج مستقاة ومشتقة من الألسنية كالتركيب اللغوي، الصوت اللفظي، وحدة الأصوات، التضاد الثنائي، الاستعارة، الكتابة، ... إلخ**

في بنية النص الشعري وتكوينه سأتخذ من التأويل هدفًا معينًا، حيث لغة التأويل واضحة بالإضافة إلى الدلالات التي ظهرت كنص شعري حياتي له ديمومته واستمراريته، فالأيقونة الشعرية التي رسمها الشاعر في النص أعطت نتائج مبهرةً وكذلك حمل المفردات وتجانسها لغةً مغايرة عن لغة المألوف وحتى عن اللغة الشعرية التي يعتمدها معظم الشعراء في القصيدة الحديثة.

وقد كان الشاعر مرئيًّا متجنبًا الأبعاد الخاصة التي تخصه، وقد انتمى إلى بعد حياتي مشترك يهم الفرد في المجتمع على مستوى المعمورة، وأستطيع أن أقول إن معظم نصوصه الشعرية أممية وتصلح لكل مجتمع في العالم إذا تم ترجمة ذلك بشكل أمين مع الحفاظ على المعاني واللغة المغايرة.

– في أي الكواكب تزدهر النجاة؟ في هذه الجملة التي أعتبرها مفتتحًا بما نقلته من القصيدة يطرح الشاعر بعض المعاني ويجيب عليها باحتمالات عديدة، والاحتمال الذي يجذب المتلقي هي مفردة «يا نجفي»، والنجف مشهورة بمساحة مقبرتها، حيث تُعْتَبر أوسع مقبرة في العالم من حيث عدد الأموات أو مساحة الأرض التي تشغلها في الصحراء، وحتى بنية الرمال فيها تختلف عن بنية رمال الصحراء العادية والمتواجدة مثلًا في المغرب أو الجزائر وحتى في السعودية.

لا أظن أن اليأس يطرحه الشاعر من خلال مفردة واحدة بقدر ما أراد أن يجمع العالم كمثل هذا التجمع والتركيب المختلف من مستويات معيشية ومستويات اجتماعية، فالعالم في المقبرة والجاهل والعامل والموظف والوزير و... و... و...، والسارق والمنحط، مقبرة فيها خصوصية علمية اجتماعية، مركبة من أجناس عديدة. الشاعر حاضن للغة السيميائية التي يطلقها ويرسمها من خلال الرمزية والأصوات الواضحة وكذلك من خلال تعدد المعاني (للكلمة الواحدة والتي أجبرها أن تكون في جملة ليغطيها بملابس التأويل).

الشاعر ينطلق من أبعاد رمزية، وهذه الأبعاد والقبض عليها تُعَد خاصيةً من خصوصيات فن النظم ونحن نبحر مع قصائده: + لي جمرة تنهق في الضماد ولك «الفياغرا».

والفياغرا = منشطات جنسية حسب ما عرفها الشاعر في نهاية القصيدة، وهي مرخصة من قبل الأساقفة والفقاء، وأُضِيف إليها (الله أعلم) وهي مُرَخصة من رجل الحكومة والعجوز الثوري، وصاحبة الحانة، وصاحبة الملهى الليلي، والفنانة الساقط شالها في آخر الليل.

إن الشاعر يقودنا إلى حالات ليست استثنائية، فأحيانًا يميل إلى أسلوبية برنادشو مع الأدب الساخر، وإعطاء الحقائق كما هي ولكن معتمدًا على ذهنيته في هذه السفرة الشاقة والتي تمتع الآخر عند القراءة، وتشرك المتلقي كي يكون رمزًا من رموز القصيدة، أو علامةً تقودنا إلى جبال شاقة مشيًا على الظهور.

(إن الإمساك بالبعد الرمزي للتجربة الإنسانية هو وحده الكفيل بإنتاج المعرفة وتداولها وتلك هي الوظيفة الأساس التي تقوم بها الثالثانية. فالسلسلة تتوقف عند الثاني، لكنها لا تكتسب طابع القانون إلا مع دخول الثالث، فالأولانية تحيل على الثانيانية عبر الثالثانية. ص٦٦ - السيميائيات والتأويل - سعيد بنكراد./ المركز الثقافي العربي).

الشاعر رسم علامة (+) في بداية كل شطر يعتمده، وهو يعني بالإضافات، ويحول المعاني من الأولى وإلى الثانية، ويراجعنا بتلك المعاني والقبض على سلسلتها والتي نزل بها مفسرًا حول شعر الشعر: فاهبط بزنابيلك واصغ:؟؟؟؟؟؟؟؟؟

فالعلامة تخص المؤسسة السيميائية، وهي التي تجعل النص وانتماءه إلى هذه المؤسسة. لكنه من الواجب على السيميائيات، كما يرى سوسير، أن تطالب بحق تلك الأنساق السيميائية التي تنفلت من خاصية الاعتباط كالأنساق الرمزية مثلًا. كل ذلك سعيًا لاستكمال مشروع الشمولية.

إن استكشاف درجات الاعتباط المتفاوتة من نسق سيميائي لآخر يعني الخوض في واحدة من الإشكالات التي تهم السيميائيات ذاتها. يطالب الشاعر من خلال جملته المرسومة أن يكون الآخر معه بالإصغاء، وأن يستخدم الزنابيل ليملأ تلك النقاط والمعاني التي سيطلقها للفضاء، وإنما للآخر: الشريك الثاني، لتلك المرآة ذات الأبعاد الثلاثية والرباعية في التنقيب عن المفردة الصالحة للاستخدام اليومي.

فاهبط بزنابيلك واصغ: = لقد استرجعت الآن عطاياك

أسعدت كراجًا = وقد أعذر من ينبح في دائرة الأحوال:

هذه العلاقات التي يعتمدها الشاعر وهو يرسم مابينها نقاطا توضيحية في العطايا الشعرية، في اطلاق الحكم الفعالة والتي هي شفاء للقلب وتقبله، لغة ينقشها وهو يحفر بأنامله المعاني التي قد تجعل المتلقي بأريحية تامة، ولكي نستمر أكثر علينا أن نتابع النقطتين الشارحتين التي رسمها الشاعر الينا / وقد أعذر من ينبح في دائرة الأحوال:

وقد أعذر من ينبح في دائرة الأحوال:

- خذووووووووووووووك.

فلي مسقط رأس في «الميدان» وأنت. بلا.

من قصيدة (أنت) بكسر العين، ص٢٠٧، الأعمال الشعرية الأولى.

وفي هذه العلاقة المفتوحة التي اعتمدها الشاعر، لم يحدد نهايتها مما جعل النص مفتوحًا يتقبل الكثير من الإضافات، وكذلك الكثير من الرموز وانعكاس الأبعاد الثلاثية في القصيدة، ما بين الأولانية والثالثانية في تشخيص شخوص الشاعر وهو يمتطي صحراء اللغة ويصحر الفضاء، فالفضاء أمامه عبارة عن صحراء فارغة، وقد ملأ تلك الصحراء: بالناس، بالفوائد البستانية الخضراء، وبالقلوب التي تبحث عن التوطين.

وفي جميع الأحوال كانت الأقواس حاضنةً لمناطق معينة من مناطق بغداد الواسعة، وكذلك حضنت بعض المفردات المهمة والتي كانت خير وسيلة لبيان المعاني، وهذا هو المطلوب إثباته من القصيدة التي اعتمدها الشاعر في الأعمال الشعرية الأولى.



القسم الرابع:

الأبعاد الجمالية



الفصل الأول:

المؤسسة الجمالية في اللغة والترجمة الشعرية

تتوالى المؤسسة الجمالية مع متواليات القصيدة الحديثة في الشعر العربي المعاصر كي تنال القسم الأكبر من عنصر الجمال ونظريته المستحدثة، فالغوص مع هذه النظرية يلزم وجوبًا أن يكون لدينا بعض النصوص الشعرية المعاصرة والتي تتحلى بالقيمة الجمالية العالية لكي نستطيع الغوص في الشعرية الحديثة، وحسب رؤيتي الخاصة، فالشاعر العراقي ابن بغداد -سلمان داود محمد- تتحلى قصائده الشعرية بهذه القيم الجمالية، ومدرسة بغداد الشعرية ظهر شعراؤها بمحسوسات عالية، وكتبوا القصيدة الحديثة منذ أمد بعيد.

فالقصيدة الحديثة والتي تعني ما بعد الحداثة، مصرة على قتل الأعشاب الصفراء، وإزالة التربة غير الصالحة للزراعة الفكرية، وقد توالت الشعرية على الديمومة والاستمرار مع المرايا العاكسة لتلك الخصوصية ورسم فجوة كبيرة للشاعر كي يدخل من بوابتها الواسعة، وهذه الفجوة لا يقبض عليها إلا من يتحلى بتجربة ووعي شعري، يستطيع الغوص معهما في بناء لغة جمالية قل نظيرها.

وما السريالية إلا إحدى العوامل المشتقة من هذه المؤسسة الواسعة والتي تبلغ ذروتها في الكتابة والفن التشكيلي، وكذلك في رسم باقي المهام الأدبية في الرواية والقصة القصيرة والقصة القصيرة جدًّا جدًّا، وتتلاقى الأخيرة مع الدهشة الشعرية وعوامل اختيارها.

وكذلك فالقصيدة الحديثة دخلت إلى كل بيت تقريبًا، وهي تحمل المعاني المستحدثة والرؤى الفلسفية من أجل الحياة وإدامتها، ومعالجة الكثير من الحالات

النفسية والفكرية، وإعطاء الأولوية للطبقة المعدمة بالتصدي وإقامة المتاريس، للنهوض بحياة شعرية تأخذ على عاتقها الممارسة العملية من الوعي الذاتي والوعي الشعري والوعي الفكري أينما كان.

بدلًا من أن تبدأ صباحك بشتيمة

ابدأ صباحك بزهرة، أو كلمة طيبة.

إن الجمالية في الشعرية حالة مفتوحة، ولا نستطيع أن نضع لها معايير أو نغلق تلك الحالات، وحتى في مجال الطبيعة وفي مجالات عديدة، ومنها الكلمة الطيبة، التحايا، لغة الحوار الجميلة، النقوشات التي وردتنا في الكهوف، هذه النقوشات والرسومات (وفي الاكتشافات الحديثة كانوا يمارسون من خلالها طقوسهم الدينية). إذن هناك حركة فنية فعالة من خلال هدف أسمى أرادوه أن يكون بديلًا في حياتهم وممارساتها اليومية، وزرع وإنبات المخاوف لتضبيط السيء ونشر كل ما هو صالح للحياة، وكذلك اللغة المسمارية، اللغات في العالم أوسع، كلها تنتمي إلى علم الجمال، وكما قال هيجل: فلسفة الجمال:

(إن من الأكثر احتمالًا أن الأمور يبدو أنه حتى إذا كان الفن الجميل بصفة عامة هو موضوع ملائم للتأمل الفلسفي، فإنه ليس بالموضوع الملائم بأي حال من الأحوال للتناول العلمي «الدقيق». ذلك أن جمال الفن يطرح نفسه «للإحساس»، للشعور، للحدس، للتخيل، إن له مجالًا مختلفًا عن الفكر، عن استيعاب فعاليته وإن منتجاته تتطلب شيئًا آخر غير التفكير العلمي./ ص٣١ - علم الجمال وفلسفة الفن - فريدريك هيجل، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد).

ونحن هنا نتماشى مع فلسفة الجمال لأنها تخص اللغة الشعرية وتطلعات الشاعر بما حوله، ونقل تلك الجماليات من الذاكرة أو من الطبيعة أو من خلال التجربة الشعرية التي حددت دائرتها الجمالية، والشعرية التي لا تتكئ على الجمال وفلسفتها اللغوية تُعَد ضعيفةً وبعيدةً كل البعد عن مبدأ الحداثة التي نتماشى معها في رحلتنا الدراسية مع الكتل الجمالية في التلقي الشعري ومع المؤسسة الجمالية في اللغة الشعرية.

إن التماسك المنطقي في الشعر يزودنا بمدى مصداقية نقل الصور الشعرية والأحداث من العالم الخارجي، وكذلك شخصية الشاعر وحضوره في الحياة مع الآخرين وكيفية تعامله بشكل أمين حول نقل تلك الجماليات الخام عبر الخيال الذي يتمتع به وظهور فلسفة الجمال بل والاعتماد عليها في اللغة وفي التصوير الخارجي للذاتية.

فالذاتية لها عنفوانها ورؤيتها البعيدة في التقصي والتنقيب عن الجمالية مهما كانت الأسباب، فحتى في حالة الحزن، فنقل الحدث الحزين بشكله المؤثر (الجميل)، فالجمالية لا تعني بالفرح والبهجة والسرور فقط، وإنما تشغل كافة منافذ الحياة، وهنا يظهر لنا أيضًا حب التوازن بين «الأنا» حول تأكيدات إشباع الذات بالجمالية، والعمل على اكتشاف المجهول، وتغذية الأخيلة بكل نواحي الظروف المحيطة بالشاعر.

إن الحسية الجديدة وبعوامل نفسية جديدة تختلف عن التقليد وملازمها المنقوشة في الحياة، تجعل من الشاعر يبتكر الجديد الجديد، ولا يميل إلا بما هو جميل، ولهذا فدور عنصر الجمال ينبع من الذاتية بالدرجة الأولى، ومواقف الشاعر نحو هذه العناصر التي تجانس القصيدة، وهي الداعمة بشكلها النشيط، كي تكون مع الحاضر والغائب في رسم المعرفة الشعرية الجمالية.

فالكلمات هي التي تخلع ملابسها الحسية دون وعي من الشاعر، وهذا لا يأتي إلا من خلال تجربة شعرية واعية، وملاحقة الجمالية والتمييز بين المفردات وتراكيب الجمل وكيفية العدول الجمالي بين اللغة، لذلك فإن نجاح الشاعر يعتمد على قدرته في إيجاد علائق دلالية جديدة بين تلك التراكيب التي يرسمها، ويخالف نظام اللغة العام، بل يذهب إلى انزياح الانزياح في تخطي مرحلته الشعرية.

إن الفضاء الأبيض الذي نواجهه عادةً في الكتابة ما هو إلا تلك الدراسات التي تعني لنا بالفضاءات السردية المتتالية، وتؤدي إلى رمزية وكود وترميز في اللغة الشعرية مما تفتح لنا إشارات جمالية سيميائية، والقصيدة الشعرية هي التي تحضن تلك المقومات، وإن الفضاء النصي مرورًا بالزمكانية التي تصاحب رحلة القصيدة، والزمنية قد تكون

مشتركةً وكذلك الإشارات والترميز والجمالية وما يلازمها، ولكن عنصر المكان يختلف من شاعر إلى آخر...

وفي جميع الأحوال نحن أمام قصيدة تظهر بعلاقات جديدة هنا وهناك معتمدةً على الجمالية، والجمالية التي تتخطى الرموز هذا يعني أنها ابتعدت عن الخيال الذهني للشاعر، وبما أننا مع الرمزية إذن لا بد أن تخضع القصيدة لنظام سيميائي يحكم العلاقات بين الرموز والعلامات العلائقية في النظام التشكيلي الجديد متلائمة مع طقوس الفضاء الأبيض الذي يشتغل عليه الشاعر في مجالاته المتعددة.

الفصل الثاني:

الأسلوبية والتلقي الجمالي في القصيدة الحديثة

الأسلوبية تعني الفن، وتعني التفنن، والاستيلاء على كل شيء جميل وتسخيره في الكتابة والبلاغة واللغة، وانتقاء الألفاظ والمعاني، وكل ما يميز الشعرية ويظهرها بالشكل المحافظ على جماليتها والعمل على استيعاب الصور الخارجية وتمركز الذهنية في نقل تلك التصاوير بشكلها الفعال والمؤثر إلى القصيدة الحديثة والمعاصرة.

(يُقَال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب هو الطريق والوجه والمذهب. والأسلوب «بالضم» الفن، يُقَال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه./ ابن منظور– لسان العرب – دار صادر بيروت./ ١، ص٤٧١).

إن العلاقة بين الأسلوبية والشاعر هي علاقة لغوية، وتلك اللغة التي تحمل فلسفة الجمال في النقوشات الشعرية، فالتنقيب عن الجمالية وعلى مدى أعوام من التجارب الشعرية يمنح الشاعر وسام الثبات على منهج واحد متعدد الأفق مما يكون قد رسم لحالته الشعرية بعضًا من الأسلوبية التي ترافقه في رحلته الشعرية.

والتلقي الجمالي بدون خيال الشاعر لا نستطيع أن ندخل بوابته، فالجمالية متواجدة على شتى الأصناف، ولكن ما يهمنا هنا هو فلسفة الجمال في اللغة الشعرية والتي تنزل مع الحسية وتفرعاتها في الإدراك الحسي والابتكارات الحسية، وهذا هو الإبداع الذي نبحث عنه عادةً بين القصائد التي تهمنا على مدار الأعوام.

من الأسئلة المثيرة التي طرحت واختلف عليها الكثيرون: هل الأسلوبية علم مستقل أم منهج؟

ولكي لا أذهب بعيدًا وربط الحالة الجمالية بالأسلوبية سأبقى مع تيار من يؤيد بأن الأسلوبية منهج يعتمد اللغة ولها علاقة في علم اللسانيات أو فرع من فروع اللغة، (**فالأسلوبية تتحرك في مجال واكتشاف الخصائص الفردية المكونة للنص./ سعد مصلوح - مجلة فصول - العدد ١، أكتوبر عام ٨٤**)، وبما أن علاقة الجمال علاقة مفتوحة مع الخيال في الشعرية، فالخيال له القدرة أيضًا على التماشي مع وظائف اللغة والوظائف التجريدية للنشاط العقلي.

ويصف كوليردج (**الخيال من حيث قدرته الفائقة على أداء وظيفته التي تُعَد من أبرع الوظائف التجريدية للنشاط العقلي بأنه «قوة تركيبية سحرية» تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة والمتعارضة بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة بين حالة غير اعتيادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام بين الحكم المتيقظ أبدًا وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ والانفعال العميق./ ريتشاردز - مبادئ النقد الأدبي - ص٣١١**).

ولعل الخيال وطريقة عرضه بشكل خاص من الشاعر، تختلف فيهما تلك التصفيفات والملاجئ العروضية وكذلك التوظيفية ما بين الخيال من جهة والأسلوبية من جهة أخرى، وحسب الفلسفات الجمالية ومكتسباتها في العمل والتوظيف من جهات أخرى، والنزول إلى المعاني (عندما نكون بحاجة تامة لنظرية المعاني، سنستعين بها بكل تأكيد). فالمعاني لها نسيجها الخاص أيضًا وكيفية إيجاد معان غير مطروحة، والتمسك بها مع لغة تحمل أسلوبية الجمال في التوظيف والغوص بين تلك المعاني والتي تُعَد في بعض الأحيان غريبة الأطوار، أو تعتمد على أحلام عديدة؛ ربما تكون قصيرةً، وقصيرةً جدًّا.

إذن المشهد الذي أدخل إليه مع الشاعر العراقي سلمان داود محمد؛ مشهد الأحلام القصيرة والقصيرة جدًّا، فلا نستغرب عند المخرج السينمائي، وصعوبة إخراج الفيلم القصير جدًّا، حيث العمل على من مثل هذه الأفلام يتطلب درايةً واسعةً، وهي تعتمد اللقطات المؤثرة جدًّا، وذلك لجنس المشهد المعتمد في القصيدة الشعرية من ناحية وفي المشهد السينمائي من ناحية أخرى.

تساهم لغة الخيال الشعرية ليس في تحديد الأسلوبية بقدر ما هي ضرب من عالم واسع لا ينتهي، لذلك فالجمالية لها علاقتها الفعالة مع الخيال، والأسلوبية لها علاقاتها الداخلية مع الجمالية، فالشعرية ليس لها تحديدات معينة ولا قوالب جاهزة أبدًا، ولكن الشعر المميز هو الذي يسطو عادةً على الآخرين ويسلب لهم كل تفكيرهم ويشغلهم بما أتى من جديد الجديد، هكذا تتماشى الشعرية مع الحياة، ومع عنصري الغائب والحاضر، وهكذا أيضًا تكوين مجمل العلاقات الداخلية والخارجية للشاعر:

(٢)

لن أتوب عن تصفح روحي في مراياك

حتى لو تابت المرايا عن ...

المرايا ...

من قصيدة طرود في الولع، ص٢٢٥، الأعمال الشعرية الثانية

هنا علاقة الشاعر بتشكيل المفردات الشعرية، وعلاقته المباشرة مع التشكيل:

لن أتوب حتى لو تابت

روحي تتصفح مراياك حتى لو المرايا تابت.

البصيرة = المرايا.

التشريح واضح جدًّا وعلاقة الشاعر مع تلك التشكيلات والتي أدت نتائجها إلى جمالية مباشرة دون أن يستعين بألفاظ أخرى تؤدي إلى الجمالية، وقد كان الباث الحاضر، والدال، والمدلول، ومن هنا رسم الشاعر دلالاته في هذه القصيدة القصيرة، والتي أدت إلى تثبيت لغوي مبرمج وما يطرحه الشاعر من معان.

فلو نظرنا إلى هذه التشكيلات كتشكيلات زمنية، فهذا يعني أن نراعي السكون والحركات التي بانت في القصيدة، وبما أننا مع الحركات والتسكين (أي متحرك - ساكن) إذن نحن مع موسيقى وإيقاع، وقصيدة تخلو من التنغيم لا أعتقد أننا ندرجها ضمن جمالية

الزمن وما تنتجه هذه النظرية من نوافذ عديدة، لذلك وعند قراءة القصيدة (وبدون شك) سنلاحظ كيف يكون اللحن مواتيًا ومشبعًا بالاعتراض خارج الألفاظ، وبينما حضور الباث، جعلت القصيدة تطرح معانيها بشكل إجمالي من دون توقفات تذكر.

الإدراك العقلي هو محطة مسيرتنا الشعرية طالما نتكلم عن الجمالية ما بين النصوص، وعلاقة تلك الجمالية بين الإدراك وبين التصورات التجريبية غير الإدراكية، ولكن الذي أود قوله أيضًا (ولو أخرج قليلًا عن القاعدة) أقبح صورة هي أجملها في القبح، وأجمل صورة هي أجملها في الجمالية.

إذن نحن ما بين الإدراك والأشياء هناك واسطة وهي البصرية التي تلتقط تلك الأشياء وتميز بينها، فالبصرية تتأثر (بواسطة العقل) مع الأشياء وتحفظها إلى أجل غير مسمى، الأشياء القبيحة (والتي هي أعلى صورة واضحة ومؤثرة) والأشياء الجميلة والتي هي (أعلى صورة منقولة ومؤثرة).

استثمار اللغة وتحويلها (كما استخدمها ابن هشام) فالتحويل هو انحرافها عن مسارها الأصلي مثلا: (واشتعل الرأس شيبا/ «مريم ٤») والأصل هو (واشتعل شيب الرأس). هذه الاستثمارات اللغوية واضحة للمتلقي عندما يكون الشاعر قد اتخذ من خياله أسلوبًا معينًا وهو يجري مع تناص الجمل تارةً واقتباس الجمل تارةً أخرى، وكذلك بتحويل الجمل الشعرية على شكل مغايرات لغوية منمقة بالجمالية، كي تكون الأقرب إلى الذهنية واستيعابها.

معظم شعراء القصيدة الحديثة يميلون إلى الأسلوبية وليس إلى السنن، فالأسلوبية خرق النظام اللغوي وكسر النسق. فإن السنن هي اللغة بوصفها محددًا قبليًّا متعاليًا عن المتكلم بوصفه معطى محايدًا، هكذا عرف الفلاسفة مفردة السنن والتي تعني اللغة المشتركة عند مجموعة لسانية معينة.

ونبقى مع الطرق الممتدة والتي تُعَد بعيدة المنال لصعوبة القبض على جوانبها وتفرعاتها، ومع الأسلوبية والتي هي حصيلة نتاج تجربة شعرية لا بأس بها لتغذينا

بالعنصر الجمالي اللغوي، واللغة هي القائد العام في جميع الأحوال وما نحن عليه من تغذيات سننية وتغذيات أسلوبية، ولكن اللغة الأسلوبية المختصة بالشاعر تجعلنا نبحر أكثر وأكثر وذلك لميزتها واختلافاتها اللغوية مع المرحلة.

هذا يعني أن ننظر إلى الزمنية خارج المكانية، فالزمنية موحدة في جميع بقاع العالم، والمكانية مختلفة بين مكان وآخر، فالشعرية شعرية زمنية بالدرجة الأولى وذلك لتشابه النقاط والتقاء الحالات الفنية بين قصيدة وأخرى إن كانت القصيدة باللغة العربية وإن كانت باللغة الفرنسية أو الإنجليزية، والذي يلتقي ما بين القصائد عناصر عديدة سوف نتكلم عنها في موضوعنا «الكتل الجمالية في التلقي الشعري».

(٣)

آثار بصماتك على عدسة الروح = صورك ..

توقيعك بريشة من سنونو على إقالة القفص = اسمي ..

الحروف المنقوشة على الفضاء كشائعة = عطرك..

جمر على وسادة = أحلامي

المكتبة = عشاء موقدك ..

حماقات من العيار الـ(٢١) = أغنياتي في ساحة الانتظار ..

كومة أحلامي المعلقة في السقف = غيمتك ..

ثم مرايا عاطلة وهباء سميك ورنين ناقوس أبكم = مدخراتي

كل هذا وسواه من المزايا

لم يشفع لي

في طلب اللجوء إلى النسيان.. نسيانك ...

من قصيدة طرود في الولع، ص٢٢٦، الأعمال الشعرية الثانية.

استثمارات لغوية يعتمدها الشاعر سلمان داود محمد من خلال الرؤية الشعرية وهو يقاوم المزايا التي يطرحها «توا»، هذه التقييمات التي رد عليها هي ما تدور في ذهنية الآخر، ومن هنا أفلت اللغة وراح مع مغايراتها وفتح نوافذ جديدة للعبور ما خلف الواقع، لذلك أقول، إنها الرؤية الشعرية؛ فالتشكيل الشعري يعتمد على دلالات مرسومة أوجدها الشاعر كي تكون محطة أنظار للظاهراتية المبانة في القصيدة، نحن مع لغة قابلة للرؤية والتجنيس من خلال نظرية الجمال والتي هي دلالة الشاعر في فن النظم.

لو ندقق في الجمل الشعرية التي اعتمدها في القصيدة فسوف نلاحظ أن الشاعر تجاوز الأفعال، وبنى معظم جمله الشعرية على جمل إسمية، وهي حالة سيميولوجية تحمل معها العلامات والقوانين والأنظمة التي تدلنا وتقودنا إلى حالات مجتمعية وفكرية تطرأ على الشاعر وهو يحمل تلك النوايا ليترجمها شعرًا.

فلو راجعنا ما بذله الكاتب رولان بارت ومحاضراته المتعددة في الألسنية وما طرحه الناقد المغربي الدكتور جميل حمداوي ودراساته المتعددة حول السيميوطيقيا والسيميولوجيا لتوصلنا إلى قناعات وقناعات بأن الشعر قيادة ومعالجة من خلال الرؤية الشعرية التي يعتمدها الشاعر في طرحه بين مفردات القصيدة.

الحالات النادرة التي يطرحها الشاعر هي التي تدخل إلى رؤية الآخر أيضًا، فالبصرية تلتقط تلك الحالات من الباث، ونحن نشرك المتلقي فيما يطرحه الشاعر من قصائد قد تهمه أو لا تهمه، ولكن بشكلها الفعال هي معالجات وفيتامينات في اللغة الشعرية نذكرها في جميع الأحوال وفي جميع المجالات.

الرؤية التجنيسية

القصيدة تترك لنا شيئًا من النسيان كما أراد الشاعر في مشهده الأخير، وهي دعوة غير مطلبية وإنما أراد أن يعرض نمذجة القصيدة ويعاكس لغتها مع المعاني، لذلك استعان باللامبالاة، كل شيء له مقابلاته الرؤيوية في المفردات التي اعتمدها لذلك اعتمد علامة «=» لتكون خير دلالة لما يسعى به القلم، جمر على وسادة = أحلامي/ ثم مرايا عاطلة وهباء سميك ورنين ناقوس

أبكم = مدخراتي. ومدخرات الشاعر كبيرة وعديدة من خلال رؤيته للحدث الشعري، نحن نقاسمه الرؤية ونذوب معه عبر البصيرة كي نلتقط مثله ما جاشت لنا الذهنية.

ولكن امتداد الشاعر في أسلوبيته واعتماد هذا الامتداد في معظم قصائده جعله ذات خاصية معينة لا يحملها غير الناطق باسم الشاعر هو نفسه، ومن هنا أستطيع أن أقول:

اللغة تجنيسية بانتظام تام. والألفاظ لها مكانتها في الاستعانة والاستعارة لتثبيت الحدث الشعري. وأستطيع أن أقول إنه بإثبات المعاني قفز على الواقع، كي يرسم بعض الحكم المتواليه والتي هي بالأساس تحمل لغةً فلسفيةً في طرح المعاني. لقد كشف الشاعر الأبعاد الداخلية من خلال تجسيد الصورة في الشطر الواحد.

الوجه الآخر «المقابل» في القصيدة لم يظهره الشاعر، مما يدل بأن القصيدة هي عمومية وليست ذات منافذ خاصة، بل هي شمولية الشاعر في اللغة والتأليف وكذلك في طرح المعاني.

إن حياة الصورة والتي رسمها على شكل شطر مستقل، قابلة للمعايشة مع باقي الصور لتشكيل الصورة الكبرى = المنظور الشاعري، لدى الشاعر، وهذه الصورة؛ الأيقونة هي مبعث الشاعر لنقل «الإله» في عملية الخلق الشعري، فنحن هنا ما بين الحلم واليقظة في تشخيص الصور التي اعتمدها الشاعر عبر قصيدته المطروحة:

(حين ننظر إلى الشعر من حيث أنه حدس نفسي - فكري، يتجلى لنا أن الفصل بينه وبين الفكر عائد في مستوى آخر، إلى أنه يضل، ليس لأنه يعتمد على الحواس الخادعة وحسب، وإنما لأنه كذلك يفكر بطريقة لا يمكن ضبطها في نظام محدد، فهو يفكر بالرمز والصورة، وفيهما وبهما تبدو المنظومات المعرفية أنهما ناقصة، وأنها عاجزة عن تقديم المعرفة الكلية التي تزعم أنها جاءت لكي تقدمها./ ص٧١ - الشعرية العربية - أدونيس).

لذلك تكون الصورة الشعرية قد وُضِعَت على مدرجات في اللغة، فمنها قد تُؤْسس لنا لوحةٌ فنيةٌ تشكيليةٌ، ومنها تعتمد اللقطة الفوتوغرافية وحجم فتحة العدسة وحركتها، وهنا الطرح الفكري الذي يعتمده الشاعر من خلال الصورة، وهي انعكاس لمرآته التي يتحلى بها في حلم منتظم، وراح يرسم تلك الأحلام ما بين اليقظة والشعر والحسية.

(٦)

ما إن أعدد سنواتي على أصابعك

قبلةً..

قبلةً..

حتى تنطق الشفاه بالفراشات،،

والشمس مرآتك

..

هكذا احبكِ واشتعلُ ،،

كي

لا

يتهمني

الآخرون

بـ ..

الظلام ...

من قصيدة طرود في الولع، ص٢٣٠، الأعمال الشعرية الثانية.

البياضات التي تتوالى في بعض قصائد الشاعر سلمان داود محمد تعتمد القصدية وترسم علامات تقودنا بشكل شاقولي إلى مراده الشعري، فالنقاط الاسترسالية دلالات يعتمدها الشاعر، والنقطة دلالة، والفراغ علامة، ولكن من خلال مرسمه الشعري يدلنا إلى ما لا نهاية للقصيدة، فهو يعتمد النص المفتوح، لذلك لو نلاحظ من خلال قراءتنا الشعرية: إن الشاعر يعتمد الغائب والحاضر في عملية فنونه النظامية، ولم تشتبك لديه الأفكار، بل يحاول أن يوزعها وإن كانت بأكثر من قصيدة، فتوظيف اللغة التجنيسية لدى الشاعر هي رؤيته في كيفية التعامل مع العلاقات الداخلية والخارجية في القصيدة الواحدة.

ما إن أعدد سنواتي على أصابعك = هذه رؤية ماهوية تعتمد الذهنية في رؤية الشاعر للأشياء، ولكن سرعان ما ينتقل إلى رؤية صورية: قبلة../ قبلة..، كأنك في حالة من القبل، والشاعر نقل هذه الحالة من خلال بصيرته التي حفظت تلك الأشياء. أما اللغة الذاتية والتي قرر من خلالها فكرته: حتى تنطق الشفاه بالفراشات،،/ رؤية تبريرية لما كتبه أو نقله من العامل الخارجي إلى العامل الداخلي. الشاعر يحتفظ بالأشياء ولا يمنحها مجانًا، فالكلمات التي يدسها في عملية التوظيف كلمات تعتمد على شحنة ذاتية مسبقة تحملها ورقة الشاعر.

ورقة الشاعر

الفرق بين الفنان التشكيلي والشاعر الورقة التي يوظف عليها نتاجه، فالفنان أدواته الألوان، والألوان محدودة مهما اختلطت مع بعضها وحتى بعض المعاني والرموز هي محدودة الرؤية بالنسبة للفنان التشكيلي ولكن ورقة الشاعر أوسع وأثقل من الفنان فلدى الشاعر وحسب قاموس المعاني:

يبلغ عدد كلمات اللغة العربية أكثر من ١٢ مليون و٣٠٠ ألف كلمة، وهي من أوسع اللغات. لو أحصينا المفردات اشتقاقًا و تصريفًا و تأنيثًا إضافةً إلى المفردات العلمية والتقنية التي دخلت القاموس وهذبت بالمعنى العربي لفاق العددُ العددَ المذكور بكثير.

هل توجد الألوان بهذا القدر والتوسع لدى الفنان؟

ولكن الرؤية التي نتكلم عنها من خلال البصر والبصيرة تتقاربان لدى الفنان والشاعر، وورقة الشاعر الفنية هي المؤثرات وتحميل هذا الثقل وعكسه كمرآة إلى المتلقي، ولكن المرآة لا تعكس إلا المشاهد الحقيقية، وتبتعد عن المشهد الخيالي لدى الشاعر، وبما أن الخيال يشكل العنصر الأساسي في أيقونة الشاعر ومدى توظيفه للشعرية، لذلك يعتمد العوامل النفسية أكثر؛ وأكثر مثال على ذلك عامل اليقظة وعامل الأحلام.

(١٠)

قال المعلم: ارسم قلب الإنسان..

فطبعت على راحة يدك قبلةً

وأقفلت عليها نعومة أصابعكِ ...

..

..

المعلم الآن في ردهة الإنعاش

وأنا

متهم

بالتزوير..

من قصيدة طرود في الولع، ص٢٣٤، الأعمال الشعرية الثانية.

لو نتخيل من مثل هذه المشاهد الشعرية للشاعر العراقي سلمان داود محمد دون الدخول إلى غرفتها سوف نلاحظ ورقة الشاعر الممسرحة والتي لها علاقة بمشهد مسرحي، وهنا شاشة الشاعر الصغيرة والتي ننظر إليها من ثقب صغير، ولكن لو دخلنا إلى الغرفة الشعرية سوف نلاحظ غير ذلك ونحن مع الكلمات المحمولة على الأكتاف ومع الألفاظ الشعرية التي تجانست بشكلها الرؤيوي نحو إيجاد إثارة (قد تكون واقعيةً) ولكن عنصر الخيال هو الأقرب إليها باتخاذ التدابير والسعي لإيجاد الأحسن والأحسن والدخول مع صورة شعرية مركزة.

الصورة الشعرية المركزة تنطلق من بؤرة واحدة وإحداثيات الشاعر ومدى التخيل الشعري وما سيولده هذا التخيل لدى المتلقي، فقد بنى الشاعر شخصياته المتعددة من خلال ما يطرحه، وجمع جمهوره عندما أجاد التقنية الفنية وكيفية الالتفاف عليها من خلال الإدراك الحسي الذي رافقه على مدار تجربته الشعرية: (**لعلي في حاجة إلى القول**

بأن البحث في طبيعة التخيل الإنساني ووظائفه ليس إلا مقدمةً للبحث في طبيعة التخيل الشعري ووظائفه./ ص٢٧ - الصورة الفنية - جابر عصفور).

نستنتج من خلال قراءتنا للقصيدة التي أمامنا:

إن قوة الحسية لدى الشاعر كانت مركزةً لذلك بين صورة الآخر في القصيدة.

أراد أن يطرح من خلال تزاوج المفردات الشعرية مغايرات الرؤية، ويطعمها بمعان خارجة عن المألوف.

فالمعلم/ القبلة والأصابع، استثمارات لغوية جعل من خياله ذات حركة، دون توقف:

المعلم الآن في ردهة الإنعاش = وأنا متهم بالتزوير، لقد فرق ذلك لرسم بعض التوقفات المقصودة، كأن يرتل لنا ترتيلًا، فالشاعر ابن القصيدة، والقصيدة تواجدت لتخرج، وخرجت إلى المتلقي طالبًا منه أن يملأ الفراغات؟؟

هذه الفراغات ليست قابلةً للحشو أبدًا، فإذا الشاعر نفسه تركها فكيف سيملأ الآخر من بعده مقاصده الشعرية، وهنا رسومات على شكل بياضات، الشاعر ملأ تلك البيضات بنقاط دون أن يطلب من الآخر المشاركة، وربما تركها كي تكون محض نقاش وتقييمات في المفردات التي اعتمدها.

وهنا يعتمد الشاعر على الحسية الفردية في تناول الحدث الشعري، وليس الحسية المشتركة، وقد كانت القصدية هي القوة الخلاقة لديه في الابتكار والديمومة الشاعرية، ولم ينتم الشاعر إلى حسية الجماعة باعتبار الحدث الشعري قوةً مدركةً خرجت من ذهنيته خصوصًا، وراحت تتناثر إلى آخرين عن طبيعة الشعر الذي يتبناه في رحلته وتجربته الشعرية.

لا تخرج إلينا قوة خيال دون قوة في المخيلة، وهكذا هي الشعرية، تصاحب المخيلة ودرجات قوتها في رسم المعاني والمفردات الشعرية.

الفصل الثالث:

الجمالية وفلسفة الدهشة

العلاقات الفريدة التي تجمع الجمالية مع فلسفة الدهشة في القصيدة الحديثة، هي علاقات غابت عنها الأشياء المتنافرة، وبقيت الحسية المركزية هي التي تعمل مع الجمل الشعرية لإيجاد نافذة تجذب المتلقي، بل تشغله عن كل شيء وتستعمره بإكمال ما بدأ به، هذه هي الخلية الشعرية للدهشة وكيفية عمل الشاعر ضمن هذه الخلية والمساهمة في تأسيسها، بل الذهاب بها إلى عالم آخر، عالم ما وراء الواقع لتقديم ما يمكن تقديمه للآخر وللمتلقي من إبداعات متتالية غير مكررة في الشعرية على مدار العصور والأعوام التي مرت بها الشعرية.

ماذا تعني الدهشة؟

ربما الكثير يكتب وينظم ويقول أنا قدمت ما يدهش الآخرين، ولكن دون دراية منتظمة وما يقدمه هذا الكاتب وذاك، بل سمع عن مصطلح الدهشة وراح يستثمره كتشريح لما يقدمه، وليس من الضروري أن تكون القصيدة حاضرةً وهي تحمل الدهشة وفلسفتها معها، هناك الكثير من القصائد خارج هذه الفلسفة ولكن لها حضورها ومؤثراتها في المجتمع العربي، فقصيدة السياب مثلًا أنشودة المطر، يطرح السياب قصيدته خارج فلسفة الدهشة، ولكن القصيدة لاقت التقييم والتداول والترجمة إلى لغات عديدة في العالم، وكذلك لو راجعنا قليلًا قصائد الجواهري والتي تصب بعضها بالمباشرة، ومثال ذلك قصيدة يا دجلة الخير، كيف أعطت هذه القصيدة ثمارًا طيبةً ونتائج ناجحةً بما تحوي من إيقاع ومعان جمة.

إذن للغة عواملها وكيفية توظيفها في القصيدة خارج المصطلحات النقدية، وبما أن موضوعنا الجمالية، فاضطررت أن أقدم شيئًا عن الجمالية وفلسفة الدهشة وذلك بما قرأته من قصائد عديدة للشاعر العراقي سلمان داود محمد حول هذه الفلسفة والتي من الصعوبة الدخول إليها، بل وممارسة مقوماتها الشعرية وجعل بعض القصائد معتمدة كليًّا على هذه الفلسفة الفريدة.

من الناحية الزمنية ومن ناحية تقييم المناهج الشعرية والنقدية أرى لزومًا في زمننا الانتماء إلى فلسفات عديدة منها الديكارتية والأرسطية وفلسفة الدهشة، ومهما كانت الفلسفة وحتى منها النفسية، فهي مقومات ولغة مؤثرة بالآخر، وحسب ما يلوج به الشاعر مع أيقونته واستثمار لغته استثمارًا فعالًا يحصد النتائج المثمرة ما وراء الواقع كي يكون مع الزمنية وجمالية المكان أيضًا.

تختلف درجات تأثير الدهشة الشعرية بين شاعر وآخر، وتقريبًا معظم القصائد المميزة تحوي على دهشة شعرية تصاحب الذهنية الباردة والقلب الحار في عملية الخلق، ولكن وبما أننا على درجات من الوعي والثقافة، فاحتواء القصيدة للدهشة أيضًا على درجات من الوعي والتثقيف الذاتي، فهناك من عرف الدهشة بشكلها العادي أو من أشار إليها (شخصيًّا لا أستطيع أن أعطي تعريفًا محددًا لعنصر الدهشة أبدًا) وذلك لأن الدهشة في قاموس المعجم الوسيط، اللغة العربية المعاصر عرفت:

دهشة: (جمعها) دهشات ودهشات...

١- اسم مرَّة من دهش.

٢- حيرة، ذهول؛ ما يعتري الإنسان من حالة ناشئة عن حدوث أمر غير متوقع ومفاجئ؛ استولت عليه الدهشة، - أمر يثير الدهشة.

هذا هو التعريف اللغوي لمفردة الدهشة، ولكن كتعريف في اللغة الشعرية تأخذ المفردة أبعادًا أخرى، فهي اهتزاز للحسية في لحظتها، واللحظة التي تمر بهزة تبقى الجملة الشعرية التي احتوت على عنصر الدهشة مطبوعة في الذهنية، هذه إحدى النوافذ لعنصر

الدهشة والتي سوف تدخل دراستنا واستحضار الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر العراقي سلمان داود محمد كنموذج بما قدمه من قصائد عديدة تحوي على عنصر الدهشة.

وهناك من عمل مع عنصر الدهشة وأراد أن يقسمها إلى قسمين: الدهشة العادية والدهشة الفلسفية، قد أميل إلى المنفذ الأول في بعض الأحيان وحضور الدهشة العادية في بعض القصائد الحديثة، ولكن أبتعد عن الدهشة الفلسفية، فالدهشة الفلسفية ومن خلال تسميتها بأنها تميل إلى الفلسفة بالذات، ولكن كمنفذ فعال أقول دهشة اللغة الفلسفية أو فلسفة الدهشة، والفارق كبير بين تركيب الجمل والنتائج التي سنعمل عليها من خلال دراستنا عن الجمالية وفلسفة الدهشة.

جاء بتعريف **الدهشة العادية**: الدهشة عامة هي انفعال و رجة وجدانية شديدة و عنيفة، و هي أيضًا ذهول أمام شيء خارق للعادة و غير مألوف، إنها حالة نفسية مصحوبة بالتوتر والحيرة وشيء من الألم أحيانًا، تحصل للفكر عندما يعجز عن إستيعاب وتمثل ظاهرة أو معطى وتصنيفه ضمن البنيات والمقولات السابقة فينشأ صراع وتحد معرفي داخلي؛ إذن الدهشة: عمومًا هي مفاجأة يسببها شيء خارق غير عادي، وغير منتظر أمام العقل الإنساني.

أما الدهشة الفلسفية فقد أعطوها التعريف التالي:

الدهشة الفلسفية: مختلفة عن الدهشة الطبيعية أو العادية من حيث أن هذه الأخيرة تحصل أمام الغريب وغير المألوف، بينما تحصل الأولى أمام المألوف والمعتاد (مثال تقريبي لدهشة علمية: دهشة نيوتن- مكتشف الجاذبية - من ظاهرة جد مألوفة تتمثل في سقوط التفاحة إلى الأسفل وعدم سقوطها نحو الأعلى!!).

الدهشة الفلسفية لا تعني أن نُفَاجأ من الأشياء غير العادية، بل على العكس من ذلك فالدهشة الفلسفية ترتبط بظواهر الطبيعة التي نبصرها يوميًّا، إن الفيلسوف يضعها موضع سؤال، ويحاول سبر أغوارها ومعرفة أسرارها.

إن الدهشة ليست ولادةً اضطراريةً في الشعرية، بل هي ولادة خيالية وموسوعة الخيال والتخييل لدى الشاعر الذي يستطيع أن يرسم تلك الدهشة المؤثرة في لحظتها، فلحظة

الدهشة لا توازيها مفردة من المفردات، ولا جملة شعرية، وإنما هي اهتزاز للمشاعر الحسية التي يمتلكها الآخر، وهذه المشاعر الحسية تتفاوت درجة نموها وتحصيلها من المتلقي أو من الشاعر، هنا نستطيع أن نفرز بعض عوامل مؤثرات الدهشة الشعرية، أو أحد عوامل اليقظة وكيفية التعامل معها ما بين الحلم واليقظة، كل هذه المنافذ لها لحظتها الشعرية وكتابة القصيدة ضمن أسلوبية الدهشة وتدوينها على فضاء البياض السردي؛ أو فضاء الأيقونة التي تصاحب الشاعر في رحلته اللحظوية.

إن النهوض بالذاكرة، بتخيلاتها يزودنا بعامل التمييز بينها وبين الخيال، وهنا حالة الشرود التي يعتمدها الشاعر دون قصدية: (**إن جميع هذه الأحاسيس تستيقظ وتتساجم في التأملات الشاردة الشاعرية. وهذه الأخيرة تسمع هذه الأصوات المتعددة التي ينبغي على الوعي الشاعري أن يسجلها./ ص٩ - شاعرية أحلام اليقظة- غاستون باشلار**).

الكائن الذي لا يندهش من غفلة تنتابه، هو ذلك الكائن الذي تشبعت غريزته النفسية بالأوجاع الحياتية، فالوجع يبعث إلى عوامل نفسية عديدة تجعل الإنسان أن يكون خارج غلاف الحياة، ولكن بشكل عام ونحن أمام الدهشة فهي تبعث إلينا عامل الرضى عندما نقرأ جملةً تزودنا بذلك، ونشعر براحة نفسية تبعث نحو التراضي مع الشخص الآخر، فليكن هو الباث نفسه، وكذلك تبعث على التراضي مع الذات. ومن هذا المنظور التفصيلي الذي سأدخل إلى فضاء الدهشة فقد قسمت الدهشة إلى ثلاثة أبعاد في القصيدة الحديثة:

١ - المقاربة التداولية للدهشة.

٢- فلسفة لغة الدهشة.

٣- الاستذكار الرمزي في عنصر الدهشة.

فمعادلة الدهشة معادلة حسية مركزة، وهنا نربط هذا التركيز اللحظوي بالنظرية الجمالية والتي تبعث إلينا معظم الأحلام والمفردات غير المألوفة واستخداماتها في عنصر الدهشة، وكذلك الترميز والرمزية التي تتفاعل مع الدهشة وترفع من تأثيراتها في تركيب الجمل الشعرية. وكما الصورة الشعرية هي اقتصادية اللغة أولًا وتكثيف

المفردات وتجميعها بشكل مصغر، فالدهشة تطبيع المعاني من خلال صورة شعرية تعتمد الحسية وما يحمله الشاعر من وعي شعري وإدراك.

(٢٢)

علقت فساتين اسمك

على حبالي الصوتية،

فاتهمني (أهل السطوح)

بالـ..

غناء...

من قصيدة طرود في الولع، ص٢٤٦، الأعمال الشعرية الثانية.

هنا علاقات المفردات الشعرية علاقة اقتصادية، والقصيدة اعتمدت التكثيف والتصغير في رؤيتها القصدية، مما تثير المتلقي وتبعث بين أنفاسه الدهشة بما آلت إليها القصيدة، ولو تمنطقنا أكثر مما تكون، لفقدت عنصر الدهشة وتوجيهها إلى الآخر، الشاعر باشتغالاته الحسية أعطى وقفةً واحدةً من عدة أصوات مصغرة للقصيدة، كي يوجهها كسهم لاذع لإصابة الهدف. لقد أعطى الشاعر في هذه القصيدة المصغرة بعده البصري من خلال حركة خيال معتمدة في رسم الألفاظ وتركيبها بشكلها السردي المختصر.

ولكي نتابع الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر العراقي سلمان داود محمد كنموذج حي بما قدمه من عنصر للدهشة بقصائد عديدة ومتفرقة فسوف ننتمي إلى الأبعاد الثلاثة التي رسمتها أعلاه.

المقاربة التداولية للدهشة

بما أننا مع الدهشة وتحديد معالمها والغوص بين مركاباتها ولغتها الشعرية وكذلك بما تقدمه من تمييز في القصيدة الواحدة، فقد ميزت عنصر الدهشة ضمن نظام لغوي يختلف عما يكتبه الكثيرون حول هذه المهمة التي تخص نظرية الجمال، وأعطيت عنوانًا

جديدًا حول المقاربة التداولية للدهشة؛ والمقاربة التداولية هي تلك النظرية النقدية التي تدرس الظواهر الأدبية والفنية والجمالية والثقافية في ضوء التداوليات اللسانية، والكشف عن العلامات والاهتمام بالسياق التواصلي والتلفظي، لذلك ومن المهام التي نبحر بها هي تلك الوظائف التي سوف تشغلنا كثيرًا والنزول مع قصائد الشاعر العراقي سلمان داود محمد، كي نضيء من ضمن ما احتوته القصائد الجانب المضيء لعنصر الدهشة المتكرر في معظم قصائده الشعرية.

(من المعلوم أن المقاربة التداولية هي تلك المنهجية التي تدرس الجانب الوظيفي والتداولي والسياقي في النص أو الخطاب، وتدرس مجمل العلاقات الموجودة بين المتكلم والمخاطب، مع التركيز على البعد الحجاجي والإقناعي وأفعال الكلام داخل النص.بمعنى أن التداوليات هي ذلك «العلم الذي يدرس المعنى، مع التركيز على العلاقة بين العلامات ومستعمليها والسياق، أكثر من اهتمامها بالمرجع أو بالحقيقة، أو بالتركيب»./ ص٩ - التداوليات وتحليل الخطاب - الدكتور جميل حمداوي).

القصيدة الشعرية وما تحويها من مقاصد حسية وقصدية فهي وظيفية وتداولية تحمل بين طياتها أبعادًا سياقيةً تعني بأهداف سياسية واقتصادية أو مجتمعية لها دورها ما بين أفراد المجتمع ونقل تلك الأحداث بشكلها الخام وتقويمها والعمل على تنميقها بشكل شاعري ذات نتائج إيجابية وهي من وظيفة الشاعر وكيفية نقل تلك الأحداث والتي تعني أيضًا القضايا الجنسية والغرامية وكذلك التاريخية والنفسية، أي ما عادت القصيدة مغلقةً على نفسها إلا وهناك سبب من الأسباب لظهورها وتوظيف مفرداتها والاعتناء بالتراكيب والأنساق.

ومن هذه التقويمات والجداول التي ذكرتها، وتذكرها معظم كتب النقد التي تعني بالشعرية؛ فهناك عنصر الدهشة وهو أقوى العناصر في النظرية الجمالية، ويؤدي وظيفته بشكل مؤثر وسريع، ولكن في نفس الوقت هذا العنصر يبتعد عن القصيدة الخطابية وينتمي إلى القصيدة الحسية المركزة والتي تعني للشاعر الكثير الكثير وهو يغوص بين الحسية والإدراك ويحاول، وجل محاولاته إيجاد لغة غير مكررة، ليركبها بشكل طوري حديث لم يسبق له مثيلًا.

ومن هنا اتخذت قصائد الشاعر العراقي سلمان داود محمد كواحد من الشعراء الذين يعتنون كل العناية بالمفردة الشعرية، وكيفية صف الحروف فيها، بل والغوص في الجملة الشعرية أيضًا وإيجاد تراكيب خاصة بها، كجملة فعلية مثلًا أو جملة إسمية، وغير ذلك مما تهم النظرية النقدية والتي نحن بصددها ولغة التعالي التي تجذبنا نحو المسيرة النقدية التي بصددها.

الكود الجمالي في القصيدة هي تلك الدهشة التي تقودنا نحو جماليات أحدث إن كان حزينًا وإن كان مبهجًا، فالظاهرة التي ندرسها ظاهرة الدهشة في القصيدة الحديثة، وهذه الظاهرة تختلف عن مظاهر الشعر القديم وحتى ما قدمه أرسطو في كتابه فن الشعر، نحن مع حداثة شعرية لا تراوغ في مكانها ولا تنتمي إلا بما هو عصري وخارج التكرار.

الدهشة ليست جملةً مغلوقةً تكتفي بالدلالات وهزة المفردات وانتهى الأمر، فهي عنصر مفتوح ومتاحة لكثير من التأويلات والعوامل منها النفسية ومنها التاريخية ومنها السياسية اللحظوية والسياسية الآنية، في جميع الأحوال هي حاضنة النص، والمحرك الأساسي للنص الشعري في قصيدة النثر، وعندما نقاربها مع النظرية التداولية النقدية، لأن التداولية واسعة في أنظمتها النقدية، وتعتمد السياق في النص.

والدهشة هي جزء من هذا السياق، فالوحدة السياقية هي الأكثر شموليةً في النظرية التداولية، حيث تحوي على: الوحدة العضوية والوحدة البنائية والوحدة الموضوعية والوحدة النفسية، وليس غريبًا أن تكون الدهشة واحدةً من هذه الوحدات والاشتغال عليها، وخصوصًا الوحدة البنائية لقصيدة النثر، حيث تشكل الدهشة العنصر الأكثر فعاليةً في حركة الخيال للصورة الحسية المرسومة في القصيدة الحديثة (بما أننا نتكلم عن القصيدة الحديثة في نظرية الجمال).

وفي المكون النصي، تشتغل الأذواق الأدبية المختلفة، فالدهشة واحدة من مكونات النص الشعري (القصيدة الحديثة)، بما أنه النص يتكون من وحدات.

(إننا في مجال التذوق الأدبي نعتبر النص وحدةً واحدةً، وهذه الوحدة تتألف من أجزاء، وهذه الأجزاء ترتبط بعلاقات داخلية لتؤلف لنا هذا النص. وعلى ذلك لا يمكننا

أن نجتزئ جزءًا من هذه الأجزاء ونفرد له معنى إلا بما يتوافق ومعنى الأجزاء الأخرى؛ لأن هذا المعنى ناتج من التفاعل الداخلي بين الأجزاء. وهذا التفاعل كون لنا سياق النص، وحتى في بعض القصائد التي تبدو - من وجهة نظر أصحاب الوحدة العضوية - أنها مفككة لو نظرنا إليها من جانب الوحدة السياقية لرأينا أن الأمر مختلفًا تمام الاختلاف./ ص٤٥ - السياق وأثره في المعنى- د. المهدي إبراهيم الغويل - أكاديمية الفكر الجماهيري- ليبيا).

لقد دخل عنصر الدهشة إلى حواس المتلقي عند الإلقاء أيضًا، فلو اتخذنا الشاعر الفلسطيني محمود درويش، فالشاعر يتلاعب بالألفاظ ويحتكم بفن رويها وحركاتها، وكيف يمد الضمة ويجعلها واوًا، وحسب الطلب، وكذلك يعمل مع الكسرة والياء، فله مهارة عالية بفن الإلقاء؛ هذا الشاعر الذي قدم الكثير الكثير، وكل مرة كان يدهش الحاضرين بطريقة الإلقاء.

وكذلك لو استمعنا إلى الشاعر العراقي سلمان داود محمد، فهو يجمع دهشته في آخر القصيدة، ويطلقها كطلقة حارة، كي تنبت في الذاكرة دون شعور الآخر.

هذه الأسلوبيات التي نقدمها هي بحد ذاتها مدهشة وتدهش المتلقي عند الإلقاء أو القراءة للقصائد الحديثة التي يقدمها الشاعر الحديث. فلو نزلنا إلى حالة القصيدة ووضعها الموسيقي سوف نلاحظ حالة التنغيم التي تحويها كل قصيدة (التنغيم لا يعني الوزن والبحر الشعري، وإنما أن تكون القصيدة حاملةً للإيقاع عند قراءتها أو عند الإلقاء). لذلك ما نلمسه بأنها تدخل الحواس، وتشعل فتيلًا آخر في التقهقر والاستيطان عند الذهنية، وهذه الحالات ليست سهلةً أبدًا، وإنما التجربة الشعرية وثقافة الشاعر لهما التأثير الكلي والوقوف أمام القصيدة وكيفية إطلاق لجامها، لتصل كالفرس الأصيلة عند القراءة.

علاقة الدهشة بالخيال علاقة تلقائية وليست صناعيةً مع تفكر، فهي وليدة اللحظة للشاعر عندما يكون مع إغفاءته الشعرية مثلًا، وهي تكون مع حلم الشاعر عندما يكون ما بين الحلم واليقظة ولحظة كتابة القصيدة.

(٣٣)

مرحبًا يا إلهي

هل أجد عندك

ما يشفي القلب

من الصداع ..؟؟

...

أجبني ...

من قصيدة طرود في الولع، ص٢٥٧، الأعمال الشعرية الثانية سلمان داود محمد.

المتخيل الوحيد في هذه القصيدة هي الحسية التي تزاوجت مع الذهنية لتعطينا رؤيةً غير واقعية ولكن في نفس الوقت مدهشةً، مما تجعل المتلقي يعلقها على صدره قلادةً عند قراءتها، والخيال بشكل خاص نحو تجانسه في القصيدة، لا ينقل الواقع كما هو، وقد أكد على ذلك العديد من النقاد معتمدين على نظرية سارتر، وفي نفس الوقت ينقل الناقد والكاتب باشلار غير ذلك:

(لم يعد الخيال عند باشلار هو ذلك التشكيل البسيط للصور وإنما غدا ملكةً لتغيير الصور؛ أي ملكةً للخلق والتحديث والابتكار «الإبداع». ووحدها فقط العناصر الأربعة المكونة لكوسمولوجية الكون «الماء/ الأرض/ الهواء/ النار» القادرة على تحريك هذه الملكة. لقد اعتبر باشلار هذه العناصر بمثابة الهرمونات الحيوية لفعل الخيال ليقول»وفي الحق نظن أن بإمكاننا أن نثبت، ضمن إطار الخيال قانون العناصر الأربعة التي تصنف مختلف ضروب الخيال المادية بحسب ارتباطها بالنار أو الهواء والماء أو التراب»./ ص٥٤ - الخيال وشعريات المتخيل؛ بين الوعي الآخر والشعرية العربية - الدكتور محمد الدياهجي).

لو دققنا معنًى ولغةً في القصيدة التي طرحها الشاعر سلمان داود محمد لتوصلنا إلى بهاء الخلق في الكون كله، وإلى جمالية الكون وهندسته؛ إذن ومع كل هذه الجمالية

والذي يبهرنا ويجعل الشاعر يتساءل ما يشفي القلب من الصداع فقط. وهذا مطلب بسيط في الطرح المثالي كنظرية متواجدة ويتناوبها خفر الأديان في كل مكان.

تعتمد الدهشة على أساس لغوي كما هو أمامنا في القصيدة وذلك لخلق علاقات جديدة بين المفردات عجزت في وضعها الطبيعي أن تعبر عنها، سياق القصيدة ومنظورها الشاعري عبارة عن قطعة أو صورة حسية تخللها خيال الشاعر؛ فأنتجت دهشةً مميزةً تحمل دلالات وعلامات مما نستطيع أن نميل معها إلى النظرية التداولية النقدية، فقد اعتمد الشاعر هنا على فعلين رئيسيين في القصيدة المكثفة: أجد ويشفي، وقد سأل بفعل ثالث فاعله الباث نفسه وقد تمثل بالضمير المتصل، وتكوين هذه الجمل المكثفة، هي لقطات فلاشية سريعة، مما تدخل المخيلة وتخترق الأحاسيس وتستقر في مخيلة المتلقي، إذا كان قد زاوج حسيته مع حسية الشاعر في كيفية الطرح الفني أولًا، وما تحمله القصيدة من معان غريبة غير مألوفة ثانيًا.

وهنا نستطيع أن نتوصل إلى نوعين أيضًا من الدهشة ضمن المقاربة التداوية للدهشة:

الدهشة الفلاشية.

اللقطة الحسية للدهشة.

الدهشة الفلاشية

الدهشة الفلاشية دهشة سريعة يلتقطها الشاعر من خلال البصرية ويحولها إلى كلمات، كما سنعرض قريبًا إحدى المشاهد الشعرية للشاعر العراقي سلمان داود محمد. وحركة الفلاش هنا هي حركة ضوئية، فانتشاره من الممكن أن نسميه حركةً، وإلا بشكل عام، فالفلاش ثابت عند التقاط الصورة، ولكن التقاط الصورة من خلال البصرية تختلف كل الاختلاف عن التقاطها ضمن الذهنية أو ضمن المخيلة.

وحركية الفلاش باك في التذكير والتذكر الكتاباتي تعتمد على لقطات ماضية مترسبة في الذهنية وينضجها الشاعر للخروج، ولكن نحن هنا نبتعد عن الفلاش باك، ونبقى مع

اللقطات الفلاشية الحية وكما الفنان يرسم في الطبيعة ناقلًا مرسمه ليرسم بشكل حي ما تلتقطه البصيرة أمامه، وكذلك الشاعر يلتقط تلك اللقطات من خلال البصرية ويحولها إلى كلمات:

(١)

في غفلة من بحر

تزوجت الوردة

من شراهة الأخطبوط

فتمخضت اللعبة عن:

نورس

في مزاد ...

(٢)

لما جنح العبد

إلى نفسه

امتثل السلطان

لموت يافع...

(٤)

تزوج حب رابع

من امرأة في حب سادس

فاحتشدت في أول طفل

عشر ضحايا ...

من قصيدة ممتلكات الظل، ص٢٧، الأعمال الشعرية الأولى سلمان داود محمد.

لقد قرب الشاعر المعاني من خلال عنصر الدهشة بلقطات فلاشية اعتمدت على تفسيرات بصرية باتخاذ قرار الإبداع وتوظيف المفردات، وإيجاد علاقات جديدة بينها: البحر والوردة والأخطبوط، مشاهد من الممكن جدًّا أن تلتقطها البصيرة وتزوم على تقريبها لاتخاذ صورة فوتوغرافية شعرية تعتمد الحس المنفرد لدى الشاعر = اللعبة.

كانت الحالة عن لعبة، فتمخضت اللعبة عن: نورس في مزاد. الشاعر التقط ورسم عبر فرشاته ذلك النورس الناتج عن لعبة الزواج والأخطبوط، والتي يلمهما البحر، فهنا علاقة ما بين البحر وتلك الكائنات الشعرية التي اختارها الشاعر في توليف قصيدته.

لعل ما تكمشه الذاكرة هي الرؤى التي يرسمها الشاعر خارج تنظيمات القانون، نحن هنا نبحث عن الخيال خارج الذهن، حيث اشتغالات الدهشة الفلاشية، والخيال خارج الذهن، فالمتخيل أول لقطة له نسميها باللقطة الأولية.

أما اللقطة الثانية والتي يتخيلها، وقد تكون بعيدةً عن بصيرته، فيقربها وهي تُعْتَبر تفسيرًا للقطة الأولى: لما جنح العبد؛ هنا العبد وهو أقرب شخصية للمتخيل «الباث» امتثل السلطان/ لموت يافع.؛ هنا السلطان -حتى في تفسير الواقع- نجد صعوبة الوصول إليه بشكل يومي، فالحاكم دائمًا يُعْتَبر دائرة المتخيل؛ شكله، هيئته/ طريقة كلامه وملبسه ومعاملته مع الآخرين.

فالموت يبتعد عن السلطان وهو دائمًا وريث الناس التي لا حول لها ولا قوة، ولكن الشاعر هنا من خلال الإشارة إلى السلطان ولكي يعطي بعده في المنظور الشاعري نحو النظرية التداولية قرب مفردة الموت، وكقانون سيمولوجي لا تتنافر المفردة أبدًا، وإنما سعى الباث إلى إيجاد علاقة جديدة بين المفردات مع وحدة من البناء ضمن النظرية التداولية، وهذا يعني لدينا حالةً ودائرةً جماليةً جديدةً، فالقصيدة أينما تلتفت سوف تصطدم بمفردات ذات علاقات جديدة.

ومن الجمالية إلى الجمالية الرمزية، حيث أشار الشاعر مع رمزية محققة ما بين: تزوج حب رابع/ من امرأة في حب سادس؛ الحب الرابع والحب السادس، ولكن المكنون

الزواجي سقفه الأربعة، وهذا يعني أنه أشار برمزية وطرح من الناتج اثنين كي يحصل من حصيلة الستة: فاحتشدت في أول طفل/ عشر ضحايا.؛ لقد كمش الشاعر عبر مكنونه الشعري لقطات فلاشية سريعة، وهذه اللقطات تراوحت ما بين الذهنية وخارج الذهنية، ومنها بواسطة الخيال والتخييل في تغذية لقطاته المدهشة والتي تقبض على الآخر وتجعله بإنصات تام.

اللقطة الحسية للدهشة

لا يجب أن تُدْرَك العوالم من خلال الشعرية لكي تتواجد، فالعوالم متواجدة أمامنا، لندخل إليها، فهي على احتكاك دائم مع الشاعر ومع القصيدة المحدثة، فالجسد موجود، والوجوه متواجدة، ولكن تتفاوت درجات جمالها، وهنا تكون لتلك اللقطات الحسية الفارغة أن تملأ تلك الفراغات، إما بواسطة الأشياء المحيطة بالشاعر، وإما من خلال حركة ذهنية مصحوبة بخيال عميق.

وفي جميع الأحوال تكون هذه الحركة حركةً خارجيةً طالما نتكلم عن لقطات حسية منقولة من الخارج إلى المختبر الذهني. فمجموعة العلاقات العاطفية مثلًا؛ متواجدة من خلال البهجة أو من خلال عنصر الحزن، وهذه العلاقات تنقل من الآخرين إلى الذهنية، أو إن الشاعر من خلال تجربته الحياتية العميقة يمتلك بعض تلك العلاقات، فلا يحتاج إلى نقلها، فهي شبيهة بتلك التي يلتقطها بحسية سريعة من خلال البصرية ومن خلال التفكير الذهني، وأحيانًا من خلال التذكير والتذكر، وهنا حالة الفلاش باك تكون قد غزت الشاعر.

وهذه حالات نادرة طالما نحن مع نقل المادة، الأشياء، الآخرون، العواطف التي تلاعب وتبهج الآخرين، الوجوه المختلفة، الابتسامات، ومنها ابتسامة الرضى وابتسامة الحزن والفرح وابتسامة الاستهزاء، وغيرها من العلامات التي تصدم الآخر أحيانًا، وأحيانًا تشعل فيه البهجة، وأحيانًا تزوده بشحنة كهربائية، كي يكون حاضرًا ومتصديًّا لأي صدمة كلامية، أو صدمة تذهله فرحًا وبهجةً.

عندما نتكلم عن حسية «وإن كانت سريعةً» فهذا يعني أننا جنسنا العمل الشعري من خلال المقاربة التواصلية للمتن لدى الشاعر، وما نحن عليه من دهشة حسية سريعة نستطيع أن نتواصل مع العمل الفني في القصيدة الحديثة، ونستطيع أن نعطي بعض النظريات والعمل من خلالها، فالنظرية التداولية هي الأقرب والعمل تحت خيمتها في تصفيف مقتنيات القصائد وتشريح فنيتها بشكل يلائم وما يطرحه الشاعر العراقي المبدع سلمان داود محمد من خلال الأعمال الشعرية الكاملة.

(ترى المقاربة التواصلية أن النص الأدبي يرتكز على مجموعة من الوظائف التواصلية. وخير من يمثل هذا التيار التواصلي الذي يرى النص الأدبي إبلاغًا وتواصلًا نذكر: رومان جابكسون الذي تحدث في مقاربته التواصلية الوظيفية عن ستة عناصر في عملية التواصل: المرسل ووظيفته انفعالية، والمرسل إليه ووظيفته تأثيرية، والرسالة ووظيفتها جمالية، والمرجع ووظيفته مرجعية، والقناة ووظيفتها حفاظية وتواصلية، واللغة ووظيفتها وصفية وتأويلية وتفسيرية. وهناك من يظيف الوظيفة السابعة للخطاب اللساني، وهي الوظيفة الأيقونية كما عند السيميائي ترنس هوكس بعد ظهور كتابات جاك دريدا./ ص١٥-١٦ - التداوليات وتحليل الخطاب- الدكتور جميل حمداوي - المغرب).

لقد أطلق العلماء على بعض المحسوسات اللاقطة بالصورة الجسدية، وذلك لكي يتم فرز المحسوسات بشكل أفضل، والذهاب نحو الحسية وتزامنها مع الحدث، أي نعني من ذلك: ينقسم الجسد إلى عدة أقسام ابتداءً من الرأس إلى آخر نقطة في القدمين، وعندما نقول الصورة الجسدية أي لكي نعرف في أية زاوية نحن من هذا الجسد، وهذه الحالة متقاربة جدًّا مع اللقطات الحسية الأمثل (إن كانت سريعةً وإن كانت بطيئةً)، وذلك لعدم جهلنا بالزوايا المادية المكانية مع التشكيلات الزمنية وخوض تلك الهزات الأريحية من خلال (دهشة) ملازمة لحسية الباث وهو يمتعنا بما يطرحه على مدار رحلته الشعرية.

(٣٥)

قال: واعتصموا بحبلـ ......

فاعتصمت بحبل وريدك ..

(٤١)

اكتبني عليك مرارًا

حتى لا تموت حروفي الشمسية

من البرد...

الأعمال الشعرية الثانية، ص٢٥٩، ص٢٦٥.

من خلال هاتين القطعتين اللتين بعثتا الدهشة ومنحت شحنةً كهربائيةً للمتلقي كي يصاب بعنصر الهدوء المتوازي، فهناك أدوات للتعبير، وهناك ابتكارات للمعاني من جهة وللمفردات التي ركبها الشاعر العراقي سلمان داود محمد، إذا لم تكن هناك مادة متواجدة في الذهنية فالشاعر لا يستطيع أن يحرك أدواته والعمل بها، وهذه المادة تُعْتَبر من الأساسيات في عملية الخلق الشعري، ومنه بإمكانه أن يُولَد النظام الإبداعي والقدرة على توليد الأشياء، وهنا تعطينا المعادلة إدراك وفكرة أو رؤية علاقات جديدة والمقارنة بين علاقتين موجودتين ذهنيًّا.

خارج الاضطرابات النفسية، بل تبعث إلى الأريحية الشعرية عند الانتهاء من المادة المرسومة؛ - التناص - القرآني الذي اعتمده الشاعر تم تحويله إلى عنصر آخر، فالحبلـ = الوريد - واعتصموا = واعتصمت؛ كواحد من الجماعة، مما جمع بعض أجزاء الجسد للقصيدة من خلال فكرة طرأت في الذهنية، واشتغل حول تلك الفكرة الشاعرة دون معارضة تُذْكر، ولو تمعنا في القطعة الثانية، سوف نلمس بعض التحولات بالحروف الشمسية، والاستغناء عن الحروف القمرية، وهذه التحولات بعثت لذهنية الشاعر إلى إيجاد تراكيب جديدة في المتن مما أعطى زخمًا مدهشًا يبعث إلى تلك العلاقة التي

أوجدها ما بين المفردات الشعرية، فالحروف الشمسية لكي لا تبرد على الطرف الآخر استخدامها وإلا بقيت عاريةً.

في تمثيل العلاقة ما بين الإدراك وما بين الدهشة الحسية التي يملكها الشاعر نستطيع أن نقول: انتقلت الخصائص من العلاقة الأولى (الإدراك) إلى العلاقة الثانية (الحسية) فأنتجت لنا علاقةً جديدةً من خلال تناص متواجد في جمل وبتعبيرات أخرى، فعنصر الدهشة يسمح بهذه التحولات وإعطاء الكفالة القصوى في تلقي المشهد الشعري.

لقد تطرقنا إلى ست وظائف للمقاربة التواصلية والتي جاء بها رومان جابكسون بالإضافة إلى وظيفة أخرى تعود إلى دريدا وهي الوظيفة الأيقونية. ومن خلال هذه الوظائف ننمي توليد الممارسات اليومية كمسلك مدهش يعتمده الشاعر والتمايز بين العنف الرمزي والطمأنينة الفكرية للمتن، وكذلك يقودنا إلى رؤى ذاتية كمرسل ضمن مقاربته التواصلية:

كلما صافحتك

نبتت في يدي شجرة ..

..

الآن عرفت بما لا يقبل الشك

لماذا احتشدت حولي:

العصافير التائهة ..

فؤوس الحطابين..

النباتي غاندي ..

النجارون ..

مدمنو الفتيتامين (C) ..

فقهاء موسوعة غينتس

..

وخبراء

البحث

عن

أسلحة

محرمة...

قصيدة خطر أخضر ،ص٢١١ - الأعمال الشعرية الثانية.

الرؤية الشعرية عادةً تنحاز إلى درجاتها (كما نشير إلى التبئير ودرجاته في اللغة الشعرية)، فالدرجة القصوى يكمن في الدهشة (إن كانت الدهشة في قصيدة أو في قصة قصيرة)، فهي تحمل لغةً وصورةً حسيةً مركزةً، وهذا التركيز عصارة الشاعر وهو يتطرق إلى مفرداته ويعمل على مونتاجها الجديد في عملية التركيب، وفي عملية تفريغ الحسية المركزة في الصورة الشعرية، كما هنا في قصيدة الشاعر العراقي سلمان داود محمد (خطر أخضر) والتي سأتخذ منها مثالًا على لقطته الحسية للدهشة، والتي أعطت للمتلقي شرارة الاشتعال كي يتابع بما يرسمه الشاعر، لذلك أقول ومن خلال الذات الشاعرة التي يتحلى بها الشاعر عادةً:

الذات الشاعرة = الصدمة الشعرية + الصدمة الحسية

ومن الضروري جدًّا أن نمرّ حول هذا المنفذ ضمن المؤسسة الجمالية وإعطاء تفسيرات مقنعة حول الذات الشاعرة والصدمة الشعرية (فالصدمة الشعرية تختلف عن الدهشة ولكن تجانسها في المضمون).

كلما صافحتك/ نبتت في يدي شجرة./ هذه المطالع التي اعتمدها الشاعر هي مطالع لتواصله الشعري بما لا يقبل الشك، ولذلك رسم للقصيدة منفذًا للمرور منها نحو إيجاد شرح سردي شعري مع وظيفة للمقاربة التواصلية، حيث رسم المرسل

والمرسل إليه، وكذلك رسم صورة الآخر المصدر: كلما صافحتك/ فاعتمد في رسالته على الوظيفة الجمالية التواصلية، وهي نظرية اعتمدها جابكسون في كتاباته ورسم بعض الشروط والنقاط للأخذ بها في الشعرية أو في المنجز الأدبي.

الفراغ الداخلي الذي تركه الشاعر هو تواصله مع القصيدة ورسم المعاني التي بدأها في الشطرين الأولين، إذن ليس هناك ما يسكت الشاعر، فقط لأنه أعطى دلالةً واكتفى، طالما لدينا بعض العناصر الغائبة وكذلك بعض العناصر الحاضرة، وهذا ما يجعل النص مفتوحًا على ذاته: الذات الشاعرة؛ والتي هي خير وسيلة لوظيفة التواصل التي نتكلم عنها هنا في منجزنا الأدبي.

الآن عرفت بما لا يقبل الشك/ لماذا احتشدت حولي:/ معددًا فؤوس الحطابين والنباتي غاندي وكذلك يتواصل ليقف إلى إحدى النظريات الرقمية (موسوعة غينتس) وفقهاء هذه الموسوعة، والتي بدأت من سؤال حول أحد الأشخاص النيجيريين: ما الأمل في حياة شخص من نيجيريا يزن ٧٥ كيلوغرامًا إذا ما وضع في حوض ممتلئ بماء مغلي؟. السؤال مشحون بالعنصرية، ولكن تطورت الفكرة لتشمل أكبر علامة تجارية في العالم رغم عبثية الدلالة العنصرية التي ينطوي عليها السؤال والعالم.

وتواصلًا مع الفراغ الثاني، والذي جعل القصيدة على شكل غيمة ماطرة، تواصل مع جملته العنقودية والتي نزلت كحبات المطر في القصيدة، وجعل واو العطف هي إحدى الحبال الرابطة بينها وبين القصيدة الماطرة: وخبراء البحث عن أسلحة محرمة. الشاعر العراقي سلمان داود محمد يعرف كيفية جذب المتلقي من خلال المعاني ومن خلال علاقة الأشياء بينها لتوليد تلك المعاني المذهلة (وإن كانت بعض المعاني اليومية) لكنها تشكل حربة مهمة لدى الجندي في الحرب، لذلك نستطيع القول حول برمجة القصيدة بشكلها الهندسي أعطت نتائج أريحية في القراءة واستقبال عنصر الدهشة الحسية التي تمتع بها الشاعر.

نستطيع أن نستنتج مما قدمناه حول الدهشة الفلاشية واللقطة الحسية للدهشة على نوعية العلاقات المتواجدة بين الجمل المركبة بواسطة المماثلة، فالمماثلة هي القدرة

على الربط والجمع بين الأشياء أو الأفكار المختلفة، وهذه القدرة إما تتم بفعل العقل في إدراكه العلاقات، أي تماثلها. وقد قسموا ذلك إلى ثلاثة أنماط منها المماثلة الشخصية والمماثلة المباشرة والمماثلة الرمزية.

ولكن لو توقفنا عند هذه العلاقات فسوف نتوقف عند المماثلة الرمزية وذلك بما تحوي نصوص الشاعر العراقي سلمان داود محمد من أبعاد رمزية عديدة، وكذلك من ذات شاعرة، شغلت معظم القصائد بشكلها الحداثوي لفنية القصيدة الحديثة. وعندما نتكلم عن الرمزية من الضروري جدًّا تصحبها المماثلة الخيالية. فالبعد الرمزي له علاقة مع الخيال بإيجاد الرموز ورسمها بدون قولبة، بل لعكسها كمرآة عاكسة لنتائج أكثر جمالية في المؤسسة الجمالية والتي احتوت على الدهشة وكيفية التركيز على أهم النقاط التي تحويها، فهي مركزية السلطة وتعود مرجعيتها إلى الشاعر والذات الشاعرة كما رسمت في نظرية المقاربة التواصلية وسبل توظيفها بعدة نوافذ.

فلسفة لغة الدهشة

البرهنة اللغوية التي تعتمدها الدهشة وهي تقودنا من خلال فلسفة خاصة مختصة بمركزيتها وكيفية العمل مع شرعيتها من خلال اللغة قبل كل شيء، والإدارة الذهنية ومميزاتها في عملية توظيف تلك اللغة وجعلها بساطًا مواتيًا بالتحليق من خلاله.

فوجود الاختلافات والمغايرات اللغوية التي تزامن فلسفة اللغة تحيلنا إلى الأشياء في العالم؛ والرؤية التي تلازم البصرية لدى الشاعر هي رؤية تقاربية، لأنها تعتمد اللغة وما كان غريبًا منها، والابتعاد عن المألوف بشكل مركزي؛ هذه النوافذ تشكل لدينا لغةً تعتمد الرؤى في الدهشة، والرؤى بحر كبير من الصعوبة الانتهاء منه، وتعتمد الحداثة بشكلها الأولي، ونعني من ذلك أنها ليست تعديلات على بنى شكلية وهي ليست تطويعًا للغة بقدر ما هي تخترق المألوف إلى أبعد المسالك الشعرية، وترسم المفاجآت حيث توظيف التواصل.

ونظرية المقاربات التواصلية وتوظيفها لها حركتها في الشعر الحديث حتى تبان لنا الكتابة على أنها حالة انفصام عن القصيدة نفسها، مما تزرع نباتات غير تقليدية وسوف

نتطرق إلى نوعين من فلسفة اللغة للدهشة؛ نتخذ من أشعار الشاعر العراقي سلمان داود محمد محطة انطلاقتنا نحو هذا العنصر الذي يفاجئ الكثيرين من خلال القصيدة الحديثة:

التناسب الشعري.

الذات الشاعرة.

حركة الإدراك في إطار التأثير.

كل شاعر يظهر معاني قصيدته (القصيدة المستحدثة) حسب رؤيته، ولكن هناك معنى المعنى وهناك لغة تحمل تلك المعاني، وهناك الأشياء التي تتحول إلى معانٍ وكيفية تلبية طلب اللغة مع تلك الأشياء لصهرها في بودقة مختصرة، فاللغة هنا تصبح اختصارًا للمعاني، ونستطيع أن نقول عليها لغةً اقتصاديةً متقشفةً غير انسيابية، لا تعتمد التفصيل ولا الشروحات، ولا تعتمد الركاكة والتكرار، حيث التكرار ملل للقصيدة الحديثة، ولا تعتمد الرموز المضاعفة وثقلها الذي في أحيان كثيرة تشوه اللقطة المنقولة.

ونستطيع أن نطلق على تلك اللقطة بالحسية المركزة، حيث هناك عدة محسوسات في الشعرية، والإدراك في الانتماء إلى تلك اللقطة هي الفيصل للشاعر، وعنصر الدهشة تحمل لغةً خاصةً وحده الشاعر من خلال الإدراك يستطيع التوصل إليها، والإدراك ينتهي بالأشياء، والأشياء عندما تتكون وكأنها هي المسببة مع الشيء الذي أقامه أو أشغل الشاعر في لحظة الكتابة، هذه اللغة تعتمد على دراية عميقة.

على مباحث الشاعر ومدى بعده الثقافي للغوص إلى دواخل الأشياء وتنقية ما يراه ملائمًا في رمزية الدهشة؛ أو في نقل التناسب الشعري، والذي سوف نتطرق إليه في محبثنا حول فلسفة لغة الدهشة (وأعتقد أني رسمت مصطلحًا لا وجود له بين كتب النقد حسب إبحاري بين العديد من هذه الكتب التي اعتمدها كمصادر لما أكتبه).

(إنني أوجه نظري على جزء من المنظر الذي ينتعش ويتمدد، أما الأشياء الأخرى فتتراجع إلى الهامش وتدخل في سبات، ولكنها تبقى هنا. إلا أن هذا الشيء الذي أركز عليه

حاليًّا يدخل في إطار آفاق الأشياء الأخرى ويتعرض للرؤية الهامشية، شأن بقية الأشياء التي هي تحت تصرفي. فالأفق إذن ما يؤمن هوية الشيء خلال الاستكشاف، وهو المتلازم مع القوة القريبة التي يحتفظ بها نظري عن الأشياء التي قام باستعراظها والنظر المسلط على التفاصيل الجديدة التي سوف يكتشفها. هذا الدور لا يمكن أن يلعبه أي تذكر واضح ولا أي حدس بارز: فإنهما قد لا يعطيان سوى تركيب محتمل بينما إدراكي يعطي كإدراك فعلي./ ص٦٨ – ظواهرية الإدراك – موريس مرلوبونتي – ترجمة: د. فؤاد شاهين).

ومن هنا تتبع البصرية على منظور مركز ينتمي إلى الذات المعبرة، فالذات المعبرة هي الناطقة بالأشياء والتي تفتح ذراعيها لنقل المعطيات المناسبة، والبصرية عادةً تكون هي الناطقة، ولكن لا تلتقط إلا الوجوه المضيئة أمامها، وتبقى في التنقيب عن الأشياء المخفية، وقد تكون هذه الأشياء ما وراء الواقع أو ما وراء الطبيعة، وما وراء العالم، فالشاعر هو الناطق الوحيد بلغة أحادية للتعبير ونقل المحسوسات من خلال الخيال إلى منظور مركز ومنحه الأولية في رسم صورة شعرية اقتصادية، متقشفة باللغة، واسعة المعاني، تفاجئ الآخر والمتلقي، وحتى قد تفاجئ ذاته الأولى:

(٨)

ضوئي لا يقول الصدق

إلا في الظلام

.

هو ذا غنائي

في

جمهورية

ليلك ...

(١٦)

صاح بي الرب:

- من أنت ..؟؟؟

قلت: هي ...

قال: ممممممممممم ...،،

ثم هتف بالفردوس كن

فكنتِ ...

ص٢٣٢، ص ٢٤٠ من قصيدة طرود في الولع - الأعمال الشعرية الثانية.

نتطرق إلى المظهر الحسي للقيمة الجمالية التي رسمها الشاعر في قصيدته، فقد شكلت علامةً من علامات الفلسفة من خلال التبديل اللغوي الذي يعتمده الشاعر مع المفردة الشعرية، وطالما شكلت لنا نقطةً مركزيةً إذن نحن أمام لقطة جمالية للدهشة، لغتها ليست مألوفةً، فقد يقودنا الشاعر إلى مفردات مطروقة ولكن في عملية تركيبها اختلفت الحالة جدًّا.

نحن نطلق على الشمس بنورها الجميل بشكل يومي، ونقدر ونتفاءل بوجودها وخصوصًا في موسم الشتاء، ولكن الشمس لا تدهشنا إلا إذا طرأ عليها الأشياء الغريبة والتي لم نعتد على مجانستها بشكل يومي، وكذلك المفاجأة اليومية أو السنوية أو الدهشة التي تجعلنا نفتح أنفسنا لها مندهشين من المعنى الجديد؛ ضوئي لا يقول الصدق/ إلا في الظلام؛ أين نحن من الضوء، هل حدد الشاعر مصدر الضوء، إنه يعني الضوء بشكله المعتاد ولكن عندما أدخل مفردات أخرى رفع من قيمة المفردة اللغوية، وهنا عامل تركيب المفردات هو الذي قادنا نحو قيمة جمالية ولغوية تختلف عن المألوف.

لو اتخذنا نظرةً الأستطيقا لعرفنا مدى الإدراك الحسي في القيمة الجمالية التي يتبعها الشاعر من خلال رسوماته وهندسته اللفظية في الشعرية؛ كثيرًا ما يتوقف بعض النقاد نحو فراغات تصدمهم ولم يتواصلوا، ويكتفون بالمسكوت عنه ويطرحون عبر بحوثهم

بأن هذه اللوحة الشعرية أو التشكيلة الشعرية قد شرحت وعرفت حضورها فلا نحتاج إلى من يعرفها. لنكن مع هذا الحدث الذي يطرحه الكثيرون ولكن ألا يتفحص هذا الناقد عملية التركيب اللفظي والقيمة الجمالية التي أثرت عليه؟

هنا أعتبر من مثل هذه المحاولات هي محاولات ناقصة في التواصل النقدي، بل هناك رؤى مغلوقة ومعرفة محدودة بما يحمله من ثقافة، ومهما كانت درجات شهاداته، فهذا لا يهمنا، فالذي يهمنا بما نقرأه في وجود الناقد وحضوره مع المادة الثقافية مهما كانت شعريةً، قصصيةً أو روائيةً.

(لو جمعنا بين معنى لفظ النقد ومعنى لفظ «الأستطيقا» فإننا بذلك نكون قد جمعنا صفتين جوهريتين من صفات نظرية الجمال؛ فالنقد يتضمن الحكم في حين تتضمن «الأستطيقا» الإدراك الحسي. ولكي نحصل على المجال الذي يشترك فيه الاثنان والذي توجد فيه الإدراكات الحسية النقدية أو الأحكام التي هي إدراكات حسية يلزمنا أن نوسع من تصورنا للنقد الواعي بحيث يشمل تلك الأحكام القيمية التي هي غريزية مباشرة، أي بحيث يشمل حالات اللذة والألم./ ص٥٣ - الإحساس بالجمال - جورج سانتيانا، ترجمة د. محمد مصطفى بدوي).

الدهشة تجد حلولًا تأويليةً ملائمةً ضمن النظرية الظاهراتية والتي تكون أرضيةً أو قاعدةً مناسبةً للدخول إلى هذه اللغة الفلسفية بإقامة علاقات دلالية يتكفلها التأويل، **(ويكون مقياسها المنهجي معتمدًا على ماهية الظاهرة (Phenomena) المتطورة في سلم أولويات الوجود الإنساني عن الوجود (Being)./ مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية، أنطوان خوري).**

وقد اعتمد الشاعر العراقي سلمان داود محمد في قصائده المتوالية للمفردات على تلك العلاقات الدلالية التي منحها التمعن والتساؤل فيما يطرحه، لذلك استطعنا أن نقول بأن ما يطرحه من لغة لها علاقة فلسفية في الوجود. فالمفرادت التي تم تركيبها على ذائقة

شعرية تناسب مرحلتنا الحداثوية في القيمة الجمالية والتي أعطت نتائج ذاتية ونتائج عامة، كأن القارئ يضع عواطفه الخاصة ويتلقى المعاني بكل أريحية.

فالرب يملك الفردوس، وعندما صاح بالشاعر، أشار إلى المرأة، فهي التي تملك تلك القيمة الجمالية، وعندما هتف الرب بالفردوس، فكانت هذه اللغة من الصعوبة جدًّا أن يمتلكها شاعر من شعراء الحداثة في وقتنا الحاضر، ونحن نغوص بين اللغة والمعاني، وكذلك بين تراكيب الجمل وتشخيص الدلالات وحتى الفراغات المتروكة لها دلالتها في القصيدة.

التناسب الشعري

لو نراجع حول تواجد هذا المصطلح (الذي أوجدته تلقائيًّا من خلال دراساتي للمجاميع الشعرية وملائمة رسمه)، فإنه بشكل عام يعني لدينا النسيج الشعري، ولكن لو قصدنا هذا المعنى لماذا نبدله إلى التناسب الشعري؟

لقد تم تبديل المصطلع كي يعطينا معان أخرى مثلًا: **لغة الخطاب الشعري، جماليات التناسب وموقع المفردات ودور البلاغة في القصيدة الحديثة ونظام تناسب المسموعات من جرس الكلمة وموقعها في الجملة الشعرية، كل هذه المنافذ جمعتها بنافذة واحدة،** أي بمصطلح واحد وأسميته التناسب الشعري، والذي سوف أصطحبه الآن في رحلتي مع فلسفة لغة الدهشة، معتمدًا على القيمة الجمالية للنصوص الشعرية وكذلك الذائقة الشعرية وظاهرتها للمتلقي من خلال نصوص الشاعر العراقي سلمان داود محمد.

استطاع الشاعر أن يذيب ويكثف القصيدة ويحصرها بما يناسب الشعرية الحديثة للشعر العراقي وما يحمله من معان عديدة وتطلعات بعيدة المدى، والشاعر واحد من الشعراء الذين بلغوا وظهروا في إيجاز القصيدة وكيفية زرع المعاني من خلال عنصر الدهشة واعتماد لغتها الفلسفية وسوف نتطرق إلى بعض النماذج المعتمدة في مجاميعه الشعرية:

(٢)

قبل رحيلك الأكيد

لا تنس أيها الطاغية

أن تأخذ قوافل سخطي معك

..

وداعًا

كريهًا ..

ص٨١ من قصيدة: Go، سلمان داود محمد - الأعمال الشعرية الثانية.

القيمة الدلالية المتواجدة في النص على مستويات، فتركيب المفردات المرسومة تحمل أقصى عنوان للجمالية؛ عندما نتكلم عن القيمة «VALEUR" (**فهي سيكولوجية وأخلاقية وتربوية وجمالية وهي نتاج المعرفة كما يقول بول سيزاري «إن القيم تنتمي إلى المعرفة، انتماء وقائع، وذلك أنها ليست على الدوام إلا غير تامة: إن حقيقة القيم في الوجود ليست متميزة كل التميز عن الحقيقة النظرية./ سيازري، بول: القيمة، تر د. عادل العوا، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط١، ٨٣، ص١٣٨»./ ص١٢ - آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر - د. خليل الموسى**).

فالمخارج الصوتية التي اعتمدها الشاعر من خلال سياق القصيدة أحدثت تكاملًا في التماثل اللغوي، مما أعطى صيغةً نهائيةً لما يطرحه من معان تعلق في الذاكرة، لذلك لو حللنا القيمة الدلالية لحركة المفردة الواحدة من خلال القصيدة: قبل رحيلك الأكيد. هنا نهاية للرحيل وليس هناك تمنٍ أو تأملات لرحيل الآخر «الطاغية» فحركة الزمن مهمة، ومن خلال العنونة نستطيع تحليل الحركة الزمنية؛ فمفردة (Go) والتي تعني اذهب، كانت مستخدمةً بين الجنود الأمريكان عندما تواجدوا في بغداد، وهم ينادون على بعضهم (Go Go Go Go) وهنا كان للصوت الذي اعتمده الشاعر قيمة دلالية وهو يعتمد لغته العليا في الكتابة الشعرية.

(٣)

صباح الانقراض

على الديناصورات

..

متحف الشمع

يقول: أهلا

لأصحاب

الفخامة

والجلالة

والجسامة

و

السمو ..

ص٨١، من قصيدة: Go، سلمان داود محمد - الأعمال الشعرية الثانية.

القيمة اللغوية التي يطاردها الشاعر في قطعته التكميلية للقصيدة لغة انفرادية شاقولية تعتمد المفردة كهاجس فعال في رسم القيمة الدلالية والسعي نحو إيجاد معان أكثر عمقًا، ولكن ما تحمله اللغة تعني بما رسمها الشاعر وليس هناك ما يخفيه إلا بواسطة الأدوات الفنية وكيفية تركيب المفردات الشعرية لتعطي تأثيراتها للمتلقي.

انقراض الديناصورات هذا يعني أن متحف الشمع سيبقى الوحيد من يتذكر هذه الشخصية الحاكمة أو تلك الشخصية التي كانت بوجبة من الحكم والتأثير، وقد أشار ببعض الرموز الشاعر كي يرسم بعض المقاربات بين المعانى والمفردات الشعرية، وهنا كانت بصرية الشاعر بصريةً متقاربةً لا تعتمد التباعد أبدًا، فكل شيء أمامه، وكل شيء نسجه من الواقع، ونقله بشكله المؤثر.

عندما تتداخل المستويات الإيقاعية والتركيبية والدلالية داخل النص تؤدي إلى نسيج مختلف وهذا ما يناسب التضافر الشعري للقصيدة، لأنها العوامل الرئيسية التي تبني النص وتقدمه كدهشة تحمل لغتها غير المعتادة بل تدخل الذاكرة وتتعلق بها.

الإيقاع وقيمة المفردة وتناسب حضورها في المكان الذي يحتوي على المعاني كي تدعم الدلالات المرسومة في القصيدة والتي هي من تحمل الأفكار وبلورتها بين باقي المفردات لتشكيل المعنى؛ وهناك فرق بين المعنى والدلالة، فالمعنى ثابت، والدلالة عملية معرفية متغيرة متجددة ترفد المعنى باستعمالات جديدة، وتعمل على ربط العلامة التي يتم التقاطها بشيء أو مفهوم أو حدث جار في الواقع الخارجي، وعادةً ما تكون الكلمة مشحونةً بالمعنى، وعند تركيبها قد تكون مشحونةً بالمعاني التي تثير التساؤلات العديدة، وكذلك الفعل مشحون بالحدث والزمان الدال عليه ومن ذلك تتكون لدينا اللغة الشعرية دلالةً وبناءً.

وبما أننا تطرقنا إلى الدلالة كعملية معرفية، فهناك المعرفة الحدسية والمعرفة البرهانية، فالمعرفة الحدسية لا تضيف شيئًا بينما المعرفة البرهانية هي التي تبعث الوسائط إلى المعرفة الحدسية، ولكن المعرفة الحسية هي سيدة الأفكار في جميع الوسائط المعرفية، فالمحسوسات تختلف درجاتها، وكما تختلف درجات الوعي بالنسبة للأفكار، ولكن هذا لا يبعدنا عن الأفكار الفطرية، والأفكار المنظمة التي تبعثنا إلى حسيات عديدية، فنحن لا نستطيع أن نقول ٤ = ٥، فالعدد ٤ هو أربعة، ولكي يساوي العدد الذي بعده علينا إضافة العدد واحد، وهكذا هي المعرفة وتجانسها مع الأفكار.

(تأتي المعرفة الحسية في مرتبة تجعل منها سيدة المعارف في طلب موضوع العالم الخارجي. يتماثل الفكر بين البشر بينما تختلف حساسياتهم من حيث إطراد قوانين الفكر وخضوع الأفراد لسلطتها. وهذا ما يجعل عمليات التبليغ ميسورة بين الأفراد، فتداول الأفكار أمر ممكن مثلما هو الحال بالنسبة لقدرة أي نسق سيميائي على التوصيل./ ص٧٩ - الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة- أحمد يوسف- منشورات الاختلاف- الجزائر).

(٤)

الشعوب ذنوب

..

هكذا أفتى كاتم الصوت

ذو

اللحية

البنفسجية ..

(٥)

صديقي الجميل عزرائيل

متى تنتهي إجازتك الصيفية؟؟؟

..

أولياء الأمور ينتظرون ..

ص٨١، من قصيدة: Go، سلمان داود محمد - الأعمال الشعرية الثانية.

التناسب الذي نبحث عنه في الشعرية من خلال قصيدة أو عدة قصائد، فلو أخذنا مبدأ نسيج المفردات وعلاقتها فيما بينها فسوف نتواصل مع التناسب الشعري، وتشخيص البلاغة وكذلك علم البديع، وما يطرحه كمنهج من مناهج اللغة في الشعرية، فإصابة المقدار معيار للقيم الجمالية والتي تهمنا في التناسب الشعري والغوص بين المفردات البلاغية والتي يتفوق من خلالها الشاعر من خلال الوعي والنقر على الوجوه المضيئة في الشعرية.

فالتناسب الشعري، ينسج خيالاته من خلال تخيلات الشاعر واستجابة الحدث لتلك التخيلات ما بين الواقعية وما بين ما وراء الواقع، ولكن من وجهة نظر معقولة تفي بالقارئ شر المجهول، بل تعلقه بتلك المعاني التخييلية التي يرسمها الشاعر من خلال قصيدة.

القصيدة ضمن التناسب قصيدة إجراءات زمنية وليست قصيدة تجريب، فالحائك يتناسب كل التناسب مع نوع الخيوط لإجراء نوع الحياكة والتفنن بإجراءات نهائية عليها، كمثله مثل الشاعر وتأكيداته حول منهج القصيدة الحديثة وتصاعده مع اللغة في إجراء نسجها والانتهاء من نظمها وطرحها إلى المتلقي، فالتناسب الشعري له علاقة مع الجمالية طالما نحن ضمن مؤسسة الجمال في القصيدة الحديثة.

ولكن هذا لا يعني أن نبتعد عن دواخل القصيدة وأهداف اللغة الشعرية وكذلك الصور الحسية التي ترافق نظرية الجمال وأبعادها، ومنها القيمة الجمالية وما تحمله من أبعاد بين المفردات ومنظور الصورة وكذلك ما بين الصورة الشعرية والمنظور البصري. والمنظور البصري له علاقاته المادية وعلاقاته التخييلية في رسم الصور الشعرية.

فالصور متواجدة في الطبيعة وهي تحيط ببصرية الشاعر، بل وتجذبه إلى ذهنيته لكي يضع مركزاته على الوجه المضيء منها، وكذلك عملية التخييل لا ينفك عنها الشاعر في رحلته الشعرية، كما هنا مثلًا في قصيدة (Go)، فالشعوب ذنوب/ هكذا أفتى كاتم الصوت، فقد جرت بعض التصفيات الجسدية في بغداد من قبل عصابات مجهولة بواسطة كواتم الصوت، مما جعل الشاعر ينقل تلك الحالات والممارسات غير المعقولة والتي لها منافذها الإرهابية من قبل رجال الدين والتي أشار إليهم باللحايا البنفسجية.

الشاعر جعل نقطة تركيزه هنا على نقل أحداث واقعية ولكن بلغة تعني لنا ما بين السريالية وما بين الخيال الرمزي، وفي الحالتين نستطيع أن ننتمي بهما بل وجذبهما إلى المنهج السريالي، وقد انتمت القصيدة إلى إشارات وإلى علامات، وهذه العلامات تجرنا إلى لغة سيميائية، من خلال قصدية الشاعر وما رسمه لنا من معان مدهشة.

لو نأخذ من القطعة رقم (٥) صديقي الجميل عزرائيل، من هذه الجملة المفردة ومن خلال علاقتها بما يليها، متى تنتهي إجازتك الصيفية؟؟؟/ سوف نتواصل مع تناسب شعري، ليصبح لدينا مسألة الشعور لدى الشاعر مسألة احتجاج على مفردة الموت غير المذكورة، وعندما نقول مفردة الموت، إذن هناك إجراء يتناسب ما طرحه الشاعر وما

هو ضمني وقصدية الجمل المرسومة، فمفردة الموت مصاحبة بعزرائيل (ملك الموت) فتصبح لدينا دلالة إيحائية؛ الشاعر تعمد على هذا الإيحاء وراح يشغل الآخر برمزية واضحة ولها علاقة بما هو مختفٍ من المفردات في القطعة التشكيلية المرسومة أمامنا.

فبين الشعور والحسية الجماعية تجري معادلة الفارق بين النوعية والمفهوم، فالنوعية لدينا مدغم "الموت" والمفهوم ما ظهر لنا، ولكن البياض الذي تركه الشاعر هو تنفسه العميق لسحب حسرة وآهة بما يكتبه، فنوعية الموت هنا اختص بالأطفال دون السن: أولياء الأمور ينتظرون./ جملة بكاملها أشارت لنا إلى نوعية الموت واختصاصه، لذلك وصلتنا مفهومية الشاعر، وقصدية الجمل الشعرية، ومن هذه الوحدات التي اعتمدها ولدت لدينا لغة غريبة كي تعطينا عنصر الدهشة، ونحن نلوح إليها مكشرين بعلامات من التعجب.

وعلاقة الموت وعلاقة عزرائيل وعلاقة أولياء الأمور، هذه العلاقات الثلاثة شكلت لدينا حراكًا في المعنى غير مغلوق، مما يجعلنا ننتظر منه المزيد والمزيد.

الشاعر العراقي سلمان داود محمد يحمل أدواته الذهنية أينما حل وأينما رسم براكينه ليفجرها بين الآخرين. فهو يعتمد على ألفاظ تعطي معانيها واضحةً في السياق العام، وحينما ينسجها بما يناسب الشعرية تملأ الذهنية بإضافة تعبيرية أخرى، لأن الشعرية تنحرف إيجابًا بأساليب القول وذلك ما يثير المفاجأة في نفس المتلقي، فتنتج لدينا صورة مركزية تحمل التشكيل النهائي، إن كانت لوحةً على شكل جسد متكامل، وإن كانت جزئيةً جانبيةً متممةً للعمل الفني في القصيدة، ومتفاعلةً مع المعاني الأخرى وكذلك مع الأدوات الشعرية.

الفصل الرابع:

الذات الشاعرة

تنتمي الذات الشاعرة إلى مقاصد الشاعر الشعرية، وهي واحدة من الذوات القصدية التي تخترق المألوف وتغني بما هو جديد الجديد، فالذات لها أثرها الفعال مع الأنا، والتي عادة الشعراء يقيمون لها المجالس الفخرية باتخاذها مركزيةً ملمةً لها بؤرتها في نقل القصدية الشاعرية والاعتناء بما يطرحه من لغة متجانسة لجسد الأشياء.

ولكي نكون أكثر تقاربًا مع الذات الشاعرة والأنا بالتحديد فهناك علاقة الأنا بين العالم وعلاقة الأنا بين اللغة الشعرية التي تسعى الأنا إلى عكسها كمرآة لينة نستطيع دخولها في جميع التشكيلات الزمنية، والأنا لها رؤيتها الصلبة ورؤيتها اللينة، فلها موضوعاتها بين الرؤية وإمكانية الرؤيا.

فالرؤية الصلبة هي التعامل مع العالم الخارجي بأشكال بصرية حادة والمنظور الصلب لتقريب المباعدات، وكذلك يكون التعامل مع اللغة الصلبة الرصينة في نقل الحدث، وهذه العلاقات علاقات الدهشة الشعرية وكيفية استخدام المنظور الصلب مع اللغة والرؤية الخارجية.

(ومن هنا يمكن وصف الشعري الحداثي بأنه قول مركب لما يكون وضع قائله المركب في سياق القول ذاته. في حين يمكن وصف القول الشعري المعاصر بأنه قول جزئي لما يكون وضع القائل الجزئي خارج سياق القول./ ص٢٣ - الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية - د. عبد الواسع الحميري).

ليست تباينات موضعية في الذات الشاعرة والتي يحملها ويسخرها الشاعر الذي يوظف اللغة قبل كل شيء إلى استخدامات حداثوية في طرح الحداثة الشعرية واستيعاب

التجربة الجمالية من النماذج الفنية. فالتشكيلات الذاتية إن لم تكن مخبأةً فهي تسبح أمام بصرية الشاعر، لذلك ما نلاحظه أن الشاعر راح يبحث عن تشكيلات جديدة معتمدًا على ذاته الشاعرة، والتي لها الريادة بتحريك البصرية الزمانية وكذلك البصرية الخارجية ضمن فلسفة المكان.

تتقارب الأبعاد في الذات الشاعرة، وعندما نقول الذات الشاعرة هي تلك الذات الكونية والتي لم تلتزم بمكان، ولم تلتزم بتشكيلات زمنية محددة دائمة الحركة كالأبراج التي تأتينا أو كدورة النهار والليل، فهي مكملة للأحلام التي تنتاب الشاعر، وهي موزعة على مدار النهار إن كان غائمًا أو مشمسًا. فلو دخل الشاعر إلى قرية نائية فالذات تستقبل تلك القرية، والمشهد الزمكاني وما يدور في القرية، من خلال البصرية والواقعية ونقل الحدث الشعري إن كان طبيعيًّا، وإن كان دراميًّا أو تكنيكيًّا، فالحالة الفنية مستوعبة من قبل الذاتية لدى الشاعر ولا يحتاج إلى من يحركها أبدًا.

للذات الشاعرة منافذ عديدة بقدر مهامها العديدة في الإدراك والتجوال خارج الذاكرة وكذلك احتواء الجنون، والجنون من العناصر المهمة في الذات الشاعرة، حيث هذا القصر يحوي على الشعرية ما وراء الواقع، فالذات تنتمي هنا إلى الأنا وهي حالة مرضية ليست خارج قانون الشعرية. ولكي نتواصل أكثر سوف نتكلم عن ثلاثة عناصر للذات الشاعرة:

الذات الكونية

الذات اللغوية

الصدمة الشعرية

وإذا أبحرنا أكثر وأكثر في الذاتية سوف نتوصل إلى العديد من النقاط والوقفات التي تحتاج إلى الدخول إليها، فليس من السهل والدخول إلى الذات الشاعرة ولكن بما لها علاقة مع عنصر الدهشة فقد نويت الدخول إلى هذه الطقوس الذاتية لتغذية الملف الذي أنا بصدده والعمل على تبسيط وظهور العلاقات الجديدة ما بين الذات وعنصر الدهشة.

غير أن انبثاقية الذات وانصهارها مع اللغة تثبت إمكانية الوجود، وإمكانية تواجدها من خلال الهدف الخارق في الخلق الشعري والخلاص للذات بالتأكيد، حيث تُعْتَبَر البؤرة الأولى لانطلاقة الباث في التأليف والانتماء إلى تلك الذات إن كانت رمزيةً وإن كانت مباشرةً، فالأولى خرق للمألوف، مع مراوغة تامة للغة، والثانية تشكل جسرًا للعبور وتناول أدوات العبور (كما هي أدوات الشاعر)، فليس التفكير بالأداة المستخدمة ما يهيء الباث ومقاصده الشعرية، وإنما الأداة متواجدة ضمنيًّا ضمن أدون الشاعر من خلال الذات الممكنة = والتي تساوي لنا الذات الشاعرة.

الذات الكونية

ذات تسافر بنا نحو أبعاد الأبعاد أممية، لن تعرف الفوارق بين الأجناس دائمة المنظور لنقل الحدث الشعري خارج معانقة ذاتية الشاعر، تنفتح على وضعها الأنطولوجي من خلال حسية التعالي التي يتمتع بها الشاعر في الطقوس المعاصرة دون اللجوء إلى عمليات التذكر الفلاش باكية، وإنما تتساوى مع المحيط البعيد القريب، وهي ذاتية الجماعة وليست منفردةً، ولكن يقودها الشاعر عبر ذاته المفتوحة نحو الآخرين، وهذا يتطلب الوعي الثقافي وعدم التشنج والانحياز إلى مناطق معينة أو قومية أو بالشكل الشوفيني والميول إلى جماعة ما. وهذا ما نلاحظه في الشعرية بشكل عام، ولدى خصخصة الشعراء الذين يمتازون ببصرية واسعة مع الآخرين بمنظور شاعري بعيدًا عن ضيق الأفق والعرقية.

فالحسية ظاهرة من ظواهر الحياة ولكل شاعر حسيته السريعة والبطيئة (وكذلك تترجم هذه المنافذ على الإنسان العادي غير المنتظم)، وعادةً ما نقول هذه امرأة حساسة، ورجل حساس، وهنا نفاذ الحسية بشكلها السريع نحو المرء، ولكن ما يهمنا هنا، الشعرية في هذا المجال، فالحسية السريعة تحوي على ذات شاعرة مشبعة بالتجارب الشعرية والغوص بين أسس القصيدة (الحديثة)، لذلك عندما نكون مع المشهد نلاحظ أن الشاعر الذي ينتمي إلى هذه الذات سريع التأليف، لا يفكر وإنما يدخل أحلامه وخياله، إن كان خارج الحسية أو داخل الحسية، فالشعرية تلازمه على مدار اليوم وساعاته العديدة.

فالتجربة اللحظوية من الممكن جدًّا تنسيقها وربطها بعوامل تأثيرية أكثر مع اللحظة السابقة، وهكذا تُولَد لدينا الدهشة الفعالة من خلال انفعالات منتظمة، لها حضورها وتجربتها (اللحظوية والزمنية).

(١)

كم لا أحب بائعة الزهور

تلك المبتسمة دائمًا

أثناء

حفلة

إعدام

الورد

رميًا

بالـ ..

...

مزهريات ......

من قصيدة البوسطجي، ص٣٤٩ - الأعمال الشعرية الثانية - سلمان داود محمد.

بائعة الزهور لغة مشتركة في جميع أنحاء العالم، لغة أممية غير محصورة أبدًا، فبائعة الزهور ، ومن خلال هذا المشهد الجمالي هي معرفة حسية مجردة من الفكرة، ولكن تحمل لون الجمال الذي رسمه الشاعر في مطلع القصيدة الأولى، وهنا رسم مع بائعة الزهور ابتسامةً كالفنان عندما يضيف للألوان ألوانًا أخرى وحركات لتحريك اللوحة، فقد أضاف الشاعر العراقي سلمان داود محمد ابتسامةً لبائعة الزهور لتصوير هيئة تلك البائعة في مشهده الشعري.

ولو تفحصنا هذه الابتسامة وعلاقتها مع باقات الزهور سوف نستنتج أنها ابتسامة الفرح والبهجة، بما أن الزهور هي عامل لتوزيع البهجة والسرور على الآخرين، فهناك أنواع للابتسامة منها ابتسامة الحزن، وابتسامة الرضى وابتسامة الاستهزاء... إلخ.

أثناء حفلة إعدام الورد بال. مزهريات/ تصوير ذهني للشاعر وهو ينقلنا إلى دلالات تعتمد الصوت من خلال تصويب الذاكرة على المشهد الشعري الكوني للشاعر، فهنا الذاتية التخييلية قد غيرت اتجاهها من الذات الفاعلة (الأنا) إلى الذات التصويرية لمشهد الإعدام للزهور بالمزهريات، هذه الأنامل الناعمة هي لغة شفافة في نفس الوقت لنمذجة المشهد الكوني للذات المشتركة مع الآخرين.

حدث المفردة الشعرية شغل مكانةً ظاهرةً بين المفردات: فالمزهريات هي بؤرة التواصل بين المفردات ومنها أنهى الشاعر القصيدة وحدد جرسها بين المفردات الشعرية، لذلك رسم فاصلًا أبيض لتبيان استقلاليتها وحرية التصرف بإيقاعها، إن الشعرية هي تواصل لبناء القصيدة قبل كل شيء، وللبناء أدواته واستمراريته، فلم يقف عند حافة معينة، ولم يتراجع عن اللغة.

الدقة في الإطار الموسيقي الذي يحيط بالقصيدة يجعلها ذات تنفسات وشهقات مباشرة لعنصر الدهشة، فسيولة الجرس بين المفردات جعل المفردة مشدودة، ولو لاحظنا كتشريح، متحرك ساكن - متحرك متحرك ساكن، وهذه الحركات المنظمة التي بانت بين الحروف جعلت من القصيدة تنتمي لإيقاع مستمر كحبات المطر المتساقطة.

بلوغ الحسية الذاتية إلى النضوج تقارب المفردات بينها وتطلقها بكل حرية، مستديرة نحو الباث تارةً ونحو الآخر تارةً أخرى، وهنا من الممكن أن نقول أن الحسية أصبحت خارج السيطرة: خارج سيطرة الباث (وهناك من يدرك جيدًا ويقول: لم أصبر أخذت الكلمات تكركرني)، هذه الخواص تصل ذروتها في التأليف ورسم المطلوب أثباته على الورقة، والأبعاد الذاتية تختلف من شاعر إلى آخر، وليست في النتيجة واحدة، وإنما

مستوى التثقيف أولًا ومستوى الإدراك الحسي ثانيًا، لذلك الشعراء يختلفون بأساليب عديدة عن غيرهم، والإثبات الحسي واستيطانه بشكل نهائي.

(حالة الوعي تصبح وعيًا لحالة والسلبية تصبح موقعًا للسلبية، والعالم يصبح مرتبطًا بفكرة العالم ولا يعود موجودًا إلا بالنسبة لمكون معين. ومع ذلك يبقى القول بأن الفكرانية هي أيضًا تعطي العالم جاهزًا، قولًا صحيحًا لأن تكوين العالم كما تتصوره هو مجرد اختلاف في الأسلوب - ص١٧٧ - ظواهرية الإدراك - موريس مرلو بونتي - ترجمة د. فؤاد شاهين).

غرفة الوعي تولد وعيًا شاعريًّا، وهنا الدقة الشعرية من خلال الوعي الذاتي، والوعي الذاتي يُؤْخَذ طوعيًّا ولا يُمْنَح للآخرين، لذلك فالمكون الكوني للذات الواعية تخرج إلى خارج حدودها، وهنا نشير إلى حرية التعبير تولد الوعي أولًا وتولد النشاط الإبداعي والابتكارات المتتالية.

الشعرية التي تنازل الآخرين هي قمة وصول الوعي لدى الباث، لذلك عندما يرسم مشهده الشعري فقد أرضى حالته النفسية الأريحية قبل كل شيء، وعكس ما يدور بداخله ليرسم معاناته بكل أطيافها:

(٣٨)

هنالك طفل يتعذب

ويثلم ناب الريح بطائرة ورقية

مثله أناديك:

أيتها الشجرة .. يا فندق اليمام

ليس غيري من يحرس الإحساسات

باشتباك قارتين من ضلوع

خشية أن يتدحرج القلب

من ثقب في معطف الذهاب إلى ديارك

فهذا المتعثر في قافلة الهجران .. ليس أنا

وذاك الطارق بالروح على الجمرة .. ليس شبيهي

وتلك المعالي المبذولة لغير خطاك .. أكرهها.

وهذي الدمعات المتسكعة على كتف الغير

ليست من صلبي ..

وكل اللاتي يستعرضن الفتنة على قارعة الأجساد

لسن بمنزلة الوشم على دنياي ..

ص٣٣٢، من قصيدة طرود الفقد الأعمال الشعرية الثانية – سلمان داود محمد.

ليس هناك حصار شعري ولا حصار بالمعاني ضمن هذه الذاتية المفتوحة نحو الآخر والعالم، ويتحدد الشرط البصري بالبحث عن المعنى باعتباره تكويناً مرئيًّا ويعمل بالبنيات المنجزة قبل الإنجاز، ومن خلال هذا البعد تتقارب الأشياء إلى الذاتية والتي تكون متبعثرة في الكون عادةً، فالبعد البصري من وظائفه تقارب الأشياء وبلورتها كي يستطيع الشاعر أن يقبض عليها ويسخرها في أبعاده التقريبية كما نلاحظ في الشطور الثلاثة الأولى: **هنالك طفل يتعذب/ ويثلم ناب الريح بطائرة ورقية/ مثله أناديك:.** فعذاب الطفل، رؤية الشاعر نحو البعد، وهنا البعد = البراءة، وهي صفة مفهومة وملتصقة لدى الأطفال، الطائرة الورقية، مناداة الشاعر، ليس للشاعر هنا أي حكم ذاتي أناني، بل فتح الذات نحو الآخرين ورسم التشبيه ونزوله إلى ذات الآخر بمفردات متقاربة.

إن الجسد الذاتي ومن ضمن خصائصه يبقى حيًّا مع المرء مهما كانت تلك المباعدات، فهو يبقي المشهد حيًّا له حركته الدائمة والتفاتته الذاتية التي تبعث جوانب أخرى للأشياء، لذلك أستطيع القول بأن الذات المجسدة ذاتها تستطيع أن تُرَى تباعًا من مواقع مختلفة، تحركها البصرية ولملمتها ببؤرة واحدة لقيادتها نحو الأقرب والأقرب.

من ثقب في معطف الذهاب إلى ديارك/ فهذا المتعثر في قافلة الهجران. ليس أنا/ وذاك الطارق بالروح على الجمرة. ليس شبيهي. هذا الامتداد اللغوي الذي يعتمده الشاعر ما هو إلا إحدى الدلائل حول التماسك اللغوي وقوة المعنى ونثره كحبات اللؤلؤ على الآخرين.

الشاعر العراقي سلمان داود محمد يتلبس بملابس ذهنية في الاستدلال والتفعيل والمراوغة اللغوية، ويعتمد أسلوب التقابل اللغوي في الجمل الشعرية المعتمدة، فالفن الشعري فن حسي قبل أن يكون صناعيًّا، فالطلقة وخروجها ساخنة دون أن يكبس على الزناد الشعري مما تجعله على امتلاك ذات مفتوحة كونية لا تعرف الانغلاق.

الذات اللغوية

يبتكرها الرسامون واللغويون، ويزركشها الشعراء بقصائد ماجنة، فالذات اللغوية استدارات ذهنية فاعلة نحو الذات واللغة. اللغة التي تحوي على أفعالها وردة الفعل والمساند الأريحية للشاعر الذي يتحلى بذاته خارج العفوية. وتستكشف الذات اللغوية الصور الشعرية الذهنية والتي تعتمد الأفعال، فالفعل هو العلاقة التي تقيم الصورة. بين أنت والأنا، وبين الفعل المستدير نحو تكوين الصورة، والاستدارة نحو الذات.

فالفعل المستدير يلخص الحركات، ويطلق حركات أخرى حسب الصورة المرسومة التي يعتمدها الشاعر، فلو أخذنا قصيدة البوسطجي للشاعر سلمان داود محمد فسوف نلاحظ من العنونة أن هناك تقشفًا للحركات في نهاية المفردة، وعادةً نكتفي بوضع السكون فوق الياء.

إذن أصبح لدينا كل شيء ساكن من خلال المفردة، وهي عنونة لقصيدة، وهذا لا يعني بأن القصيدة كاملة اتخذت نفس السياق واعتمدت على حركة ساكنة، وللسكون معنى، فالحياة دون حركة تفاعلية... (البوسطجي) سوف يكون ساكنًا بمهنته فقط خارج التطور الملحوظ في العالم، لذلك كانت حركة المفردة تقليديةً منقولةً من حياة تقليدية غير قابلة إلى تطور ملحوظ ، وحالة العراق أنموذجًا ، وشاهدًا غريزيًّا أصبحت لدى سكان العالم.

الشعر ظاهرة متواصلة غير قابلة للتجزئة ولم تحجبها الغيوم طالما هناك نظريات ومتابعات عديدة تخص الشعرية والقصيدة الحديثة بالذات، لتعتمد تلك الدراسات على المبدأ الجمالي قبل كل شيء، لتميز منشأ جمالية اللغة الشعرية وكيفية الانتماء إلى هذه الظاهرة الخلابة والتي لها رؤية منهجية في التعامل مع القصيدة الحديثة، وموضوع الاستدارة حول الذات من خلال الأفعال وردتها وكذلك مواصلتها كي تكون إحدى الرؤى الذاتية في المنطلقات والنتائج، ولكن الذات اللغوية بالخصوص لا تتراجع عن طرح الممكن من لغتها التي تحملها عبر سنوات طويلة، أو من خلال تجربة شاعرية فحلة.

ويأتي معنى الاستدارة نحو الذات من المظاهر الجمالية والبنائية التي يؤديها ويتجلى بها في النصوص، حيث تكون إحدى القيم الفنية بتعدد الزوايا والتأثيرات من خلال النظرية الشعرية ومنجزاتها العديدة.

(٢)

فيما مضى كانت النار أمية

والآن تجيد الكتابة بلهيب فصيح ..

..

عود ثقابك كان المعلم

ورماد رسائلي بالطبع ...

ص٣٥٠ من قصيدة البوسطجي – الأعمال الشعرية الثانية – سلمان داود محمد.

الفعل مضى: يتقشف الحركة الأخيرة بينما الفعل (تجيد) يطلق الضمة، فيستدير الفعل نحو الذات الشاعرة. هذه المعادلة النقدية بين الذات وذات الذات تطلق الآخر؛ فيصبح حرًّا لتجرده عن الحركات الثقيلة التي تشغل النص كثيرًا، فيستدير الفعل مضى نحو الذات الحاضرة. الذات اللغوية التي رسمت تلك المعاني واتكأت على لغة ماجنة، فالربط بين الماضي والحاضر كذاكرة راحت تفتش بين الأفعال كي تكون أحد الأنساق المشاركة في النص الشعري، لذلك تكمن قوة الشعر وحصاده بقصائد عديدة.

بينما يطلق الشاعر: كان المعلم، الكل يعرف ارتباط كان بالماضي، وفي الشعرية عندما نقول كان يقابلها الآن، ولم تجر القصيدة على نسق واحد بالماضي وإلا أصبحت مملةً وتفقد قوتها، فتكمن قوة القصيدة في عملية الربط والخلق الفني بين المفردات، وظهور الدهشة، وهنا الدهشة بذاكرة لغوية تطلق المفردات وتستدير الأفعال نحوها.

فالفعل مضى لا يخالف الفعل كان من ناحية ماضيه ، وكذلك من ناحية تقشفهما بالحركات الخفيفة، مما يعطيان للجمل الشعرية جريان النطق السهل، كجريان الماء في جدول لا توقفه حجارة أو حاجز، هكذا تجري القصيدة بين الشفتين، وتفتش بين النطق الخفيف والنطق الثقيل. الفعل هنا يحاول أن يدس حالةً معينةً، حالةً معلقةً بالذات، وبما أن ذات الشاعر ذات لغوية عميقة لم تتوقف المعاني ولا اللغة الشعرية من رسم الصور بحسية عالية.

(تظل ماهية الصورة في مجال القوة الصرفة التي تتردد ما بين الذهن والعمل الفني ويدخل في ذلك مجموع الأصوات والعلامات والتراكيب والألوان والخطوط التي تأتلف بعد، وكذلك الأفكار والرؤى والانفعالات والحالات، وإعادة التجريب والاختيار والانتقاء والتحول بالأمكنة، واستعمال الزمن أيضًا زائدًا الفعل الحركي والجهد المبذول حول تركيب المادة في الصورة والماهية الأساسية تقع في القوة الصرفة التي تتحدد كتلتها قريبًا من الصورة عندما تتراءى هذه الصورة وتخرج لحيز التنفيذ، فكل ما حولها من رؤى وما تستدعيه في عملية البناء يقع في الماهية./ ص٢٥-٢٦./ جدل الصورة بين الماهية والانحياز- الصورة في التشكيل الشعري- الدكتور سمير علي سمير الدليمي).

الزمن يحرك الذات. الذات التي تحتاج إلى الزمنية والمكانية، وإلى لغة زمنية: زمكانية. فأمام الفعل، فعل يجري بمجرى واحد، كي يزركش المعنى بمعنى آخر، وهنا الجملة؛ لماذا نقول عنها إنها شعرية ملازمة للغة وللصورة لاتتخلى عن ذاتيتها كجملة مدرجة في القصيدة الحديثة، لكن لها تواصلاتها الفعلية والاسمية، لها نهوضها من الزمنية لكي لا تكون راكدةً كمياه تميل إلى السوداوية، بل تميل إلى الزرقة لنشاطها الفعال مع العلامات والإشارات وكذلك الترميز والأنا الهادئة خارج الانفعالية.

(٣)

لم أعد من زبائن (مقهى الأسى)

هذا الصباح،

بل سأبدد أخلاصك أيتها الوحشة

وأرتكب أحلى الجرائم بحق الظلام،،

ثم أعلن تشردي في حضرة إله أخرس

اسمه العالم و .. أغني:

صباح

المصابين

بالموسيقى

أيتها

الـ ..

أغنيات ...

ص٣٥١ من قصيدة البوسطجي – الأعمال الشعرية الثانية – سلمان داود محمد.

ارتباطات لغوية، نسيج بين المفردات والأفعال ما بين الماضي والحاضر، الماضي لم يعلن الحاضر بل من خلال حركة الفعل، فالحاضر هو الذي جلب الماضي بحالة مغناطيسية تعرفها اللغة الشعرية والتي عادةً تكون ما بين الذات والفلاشية، تلك اللقطات أعلن حضورها الشاعر سلمان داود محمد من خلال غطاء واحد، غطاء الأمل وزرعه بين المفردات، ومن خلال الترميز راح يتكئ على لغة تعتني بالرموز.

معظم الأفعال هي مضارعة، تقارع الحاضر والمستقبل لتبني حركةً زمنيةً في القصيدة المرسومة أمامنا؛ لم أعد: حالة نفي للفعل أعد، وبينه وبين جملة: هذا الصباح

زراعة شعرية تواصلية من خلال التعبيرية التي وقفت في ذهنية الباث، ولكن زبائن (مقهى الأسى)؛ المكانية التي راح يشخصها الشاعر ليستدير الفعل نحوها: سأبدد، فالوحشة في مقهى الأسى، ورسم الفعل المضارع الذي زرع الأمل للآخر، سأبدد، وهي حالة مستقبلية مؤكدة، ولكن لنبقى مع الاستدارة الفعلية بين الجمل والتي اختصرت الحركات، بل جاورت الكلمات وأصبحت من أهل البيت من خلال جمل شعرية متراصة تعلن صورها الشعرية كجسد واحد (والنظر إليها من الأعلى).

الحاضر: أرتكب أحلى الجرائم

أعلن أحلى الجرائم: لغة استبدالية مستديرة من الممكن جدًّا أن نحافظ على حركة الفعل في المعنى.

أعلن تشردي في حضرة إله أخرس: أرتكب أحلى الجرائم في حضرة إله أخرس.

من الممكن جدًّا أن تستدير الجملة كلها، وتكون مكملةً لجملة أخرى مع معان جديدة والحفاظ على المعاني القديمة، هذه الشبكة اللغوية التي رسمها الشاعر سلمان داود محمد هي داخلية، والوصول إلى حركة داخلية جديدة في النص الشعري.

التواصل الذاتي: **ثم أعلن تشردي في حضرة إله أخرس/ اسمه العالم و .. أغني**:

النص الشعري مطالب بالتنظيم الهندسي لظهوره، لذلك يتعمد الشاعر إلى الاتكاء على القصدية لتوزيع مفرداته كمونتاج هندسي للنص الشعري، فمع المعنى الانسيابي يخلق كيانًا كاملًا لجسد القصيدة وليس معان تدريجية، قد يؤجلها المتلقي في حالة عدم مواصلته للحدث الشعري، وهذا جزء من الحداثة الشعرية المعتمدة في التفكيكية وفي البنى الشعرية التي يتواصل الشاعر معها.

اسمه العالم و .. **أغني:/ صباح/ المصابين/ بالموسيقى/ أيتها/ الـ ../ أغنيات .../** بالطبع من مثل هذه الاشتغالات في الشعرية تبعث الأمل على التواصل الشعري والبحث عن الدلالات ما بين المفردات، فتوزيع الشطور بشكلها المطري النازل من

الأعلى إلى الأسفل تُعَد دلالةً على حضور تعبيري للهندسة الشعرية، وهذه المواصلة الفنية في المتن لا تُولَد للوجود إلا بوجود فعل يحرك باقي المفردات، وكذلك تواجد الذات التي غذاها الشاعر بلغة شاعرية من المستحيل أن تتراجع أمام المعاني وأمام المفردات المصطفة ككتلة جمالية أخيرة، تقود المتلقي إلى معانيها المرسومة باعتناء.

(٥)

الكل يعمل بجد:

الشتاء يحلب الغيوم ...

الشوارع تحتسي الضجيج ...

الخطى تربي الضياع ...

الآلهة تجاهد بصمت ...

الطعنة تكافح بإخلاص

اللاشيء يتكاثر ...

..

وأنت عاطل عنـــ......... ك،،

تلمع خاتم الحب

بـ.... دمعة ....،

ولا تتوب

عن ارتكاب خطأ قمري شهير

يسمى:

..

خسوفك ...

ص٣٥٣ من قصيدة البوسطجي - الأعمال الشعرية الثانية - سلمان داود محمد.

تأسيسات النص الشعري يعتمد على عناصر داخلية وخارجية لعكسها في مفردات ملائمة تتوافق مع عنصر الدهشة وما تحملها من لغة شعرية فلسفية متوازنة لتدخل بشكلها السريع في ذهنية المتلقي، والعناصر الأساسية هي مشاهد من العروض اليومية للشاعر وسعة حضوره في توظيفها في الشعرية، فلو نظرنا إلى القصيدة التي تحمل رقم (٥) من قصيدة البوسطجي، فسوف نلاحظ الذات الشاعرة ولغتها وكيفية تسخيرها من خارج الذهنية.

الباث هو أحد العناصر في القصيدة، الشتاء/ الشوارع/ الخطى/ الآلهة/ الطعنة واللاشيء، كلها عناصر أولية في القصيدة، وعملية الاستدارة التي رسمها الشاعر هي تلخيص تلك العناصر، ليرسم فاصلًا بينها وبين العناصر الأولية: وأنت عاطل عن. ك،،/ ومن الممكن أن أسميه العنصر الثاني.

أما الحدث الشعري ومركزيته فكان هو (أنت)، فقد كان العنصر الأخير، وشغل العنصر ما قبل الأول باعتباره مركزية الاشتغالات في القصيدة الشعرية: ولا تتوب/ عن ارتكاب خطأ قمري شهير/ يسمى:/ خسوفك.../ ما يعتمده الشاعر العراقي سلمان داود محمد على عناصر إيحائية وأخرى معرفية كي يدعم الحالة الرمزية التي يعتمدها بشكلها المتأني، ويوازي بين الشطور، ويرسم هندستها بمنظور خفيف غير متعب وما يجود به من معان عديدة.

نستطيع أن نطلق على هذه العناصر المعتمدة تسميات ملائمة، فالعنصر الأول هو العنصر المقيد في المعاني، والعنصر الآخر هو عنصر ، مركزية الحدث، أما العنصر الثاني عنصر الفروق؛ الذي استطاع بواسطته أن يجزم الفروق المتواجدة بمعاني الشطور، فكل شطر شكل حزمةً من الحزمات المطروحة ذاتيةً ذاتيةً، وذاتيةً شعريةً، وذاتيةً لغويةً متواصلةً لم ترتد بارتداد العناصر المرسومة، والفروق التي اعتمدها الشاعر شكلت لنا منظوره الفارق بين حدث وآخر طالما الشطور شكلت لنا حزمًا من المعاني ونظرية التواصل.

الأفعال المعتمدة في قصيدة (البوسطجي) شكلت تراكمات مقصودة، وهذه الأفعال جرت بعضها البعض لتكملة المعاني المعتمدة، وهي تستدير على بعضها تارةً، وتستدير

لإنارة الماضي مع الحاضر تارةً أخرى، وهي عملية دقيقة في الحساب اللغوي وكيفية الدخول مع القصيدة الحديثة والخروج منها، وهنا شكلت لنا لحظتين من لحظات القصيدة:

اللحظة الأولى زمنية حاضرة، واللحظة الثانية ما نقلته البصرية من الخارج إلى الداخل باعتبار القصيدة ككل ومع شطورها وحزم المعاني شكلت حالةً داخليةً في ذهنية الشاعر باعتماده على الذات الشاعرة (الذات اللغوية) وما تعكسه هذه الذات من بيانات واستخدامات لغوية ذاتية ولغوية خارجية خدمةً للعناصر المرسومة في القصيدة.

العلامات التي تواجدت في القصيدة حملت ذاتيةً واحدةً، ذاتيةً اشتغلت مع الفكر وتفصيل الرموز المعتمدة في المفردات الشعرية، وهي علامات جُمِعَت تحت مسميات مميزة في التشريح الشعري مع توظيف الكلمات والصور والإيماءات والتمثيلات بما يلائم الشعرية الحديثة.

الفصل الخامس:

الصدمة الشعرية

لكي ندخل إلى هذا المصطلح الكهربائي: الصدمة الشعرية؛ سوف نبحر بالصورة الفلاشية القوية: الصورة القاطعة المنتهية بنقطة قابلة للتأويل تدخل المخيلة بعجل دون تفكير، فهي صادمة توزع شرارتها بقوة، فتلسع المخيلة وتفتح أبواب الأسئلة المختفية، وتحمل معها المعاني القوية الداعمة للدلالات الإيحائية والواضحة، وقد تكون من كلمات قليلة، أو شطر قصير يظهر قوته بضربة فلاشية قوية، أو يرمش كضوء عال ويختفي.

والمعاني هي من مهام الشعرية وتدجينها من قبل شاعر إما بواسطة الرمزية (وهي هدفنا الأسمى في علم الجمال) أو بواسطة السريالية والتي من مكوناتها ما وراء الواقع، والعبث، وإيجاد المغايرات والمشاكسات، وقلب الحروف والمفردات بعضها على بعض، مدرسة اعتمدت الرسم بالدرجة الأولى فجعلت امرأةً تولد ضفدعةً، خارج المعقول ولها إشاراتها وترميزها (لا نتطرق إلى البعد الرمزي لأننا نحتاج إلى مبحث عميق وطويل)، ويكون حدة الخيال فيها مفتوحًا غير مغلوق، لا تصدمه الجدران ولا ضيق الأفق، ولا الالتزام بجمل نقول عنها عقلانية مرمية لا يقبلها إنسان.

والصورة التقاطعية (وليس الصورة القطعية) فهي تلك الصور المتقاطعة والتي تقف عند جملة وتكتمل بجملة أخرى، وهي ليست حالة التقطيع اللغوي بالذات وإنما حالة تقطيع الصور الشعرية الصادمة من خلال مشاهد شعرية يعتمدها الشاعر في قصيدة.

وفي الحالتين هناك قوة جذب فعالة عند القراءة للمتلقي، وهي حالة مدهشة، وعنصر الدهشة هي السقف الأسمى في المثول أمامها من خلال هذا التشريح للصدمة

الشعرية، كأن المتلقي لم يتوقع من الشاعر بعض ما يرسمه في مرسمه الجديد مما يثيره ويجعله متعجبًا ومندهشًا من اللغة التي وظفها في القصيدة الواحدة.

والشاعر العراقي سلمان داود محمد واحد من الشعراء الذين استطاعوا أن يفرشوا السجاد الأحمر بالصدمة الشعرية وكيفية تناسباتها والاشتغالات عليها من جوانب عديدة. فتدجين الصورة الشعرية وقياساتها البصرية من خلال التزويم والتقاط الأشياء والقبض على المعاني من خلال الذهنية، وتكون البصرية هي الوسيلة الأمثل في التعامل مع الأشياء وكيفية الدخول إليها وتقييمها وتفصيل مؤثراتها الوجودية المطروحة بالطبيعة أو لدى الآخرين، وهي ليست مناظر خلابة يتم التعامل معها بشكل رومانسي، وإنما يكون التعامل مع الزوايا الحادة وهي صفة من صفات الصدمة الشعرية.

الكثير من كتب عن الصورة الشعرية ومقوماتها وكيفية الدخول والعمل بها ولكن لم يكتبوا عن أنواعها التقنية الوجودية وغفوتها التقاطعية والقطعية وتلك التراكمات للصور الشعرية والتي لها علاقة مع الأفعال وعن كيفية نقلها من خارج الذهنية أو من داخلها، والصورة تحدث صدمةً، والصدمة إحدى مقومات الدهشة.

وأستدير نحو شريط لاصق لأثبت معتقداتي في غرف النوم

سأرى حتمًا:

- بقايا قنبلة تتظاهر بمزهرية ...

- وصايا تمارس الظلمات للفوز بمزهرية

وذكورًا يمرغون الأحلام بهواء أحمر...

لحفظ الذكريات من التلف هنالك ألبومات في ثلاجة

ثم أميرات بلا واقيات على صلة بسماوات فرت

من الخدمة العسكرية ...

فما تكف الكهرباء عن الثرثرة

حتى تتوهج إحداهن بإسهاب:

سأحوّر «سوق الصدرية» إلى برلين

من قصيدة ماراثون انفرادي، ص١٢٩ - الأعمال الشعرية الأولى -

تزرع الصورة الشعرية كصدمة نسيجية في مخيلة الشاعر وهو يلوح بها بمرسمه، ولا تشكل حالةً منعزلةً وهي ليست مجرد تصريح بأفكار والمبالغة بوصفها. فإن قوة الشعر تتمثل (**في الإيحاء عن طريق الصور الشعرية لا في التصريح بأفكار مجردة ولا المبالغة في وصفها، تلك التي تجعل المشاعر والأحاسيس أقرب إلى التعميم والتجريد منها إلى التصوير والتخصيص، ومن ثم كانت للصورة أهمية خاصة./ دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده - محمد غنيمي هلال / ص٦٠- دار النهضة. مصر**).

- بقايا قنبلة تتظاهر بمزهرية. <=======> الاستدارة نحو الشريط.

هنا الفعل: تظاهر. حالة الفعل المتراكم، الذي شكل شرارة لإشعال الصدمة النازلة من ذهنية الباث إلى العنصر الثاني (هي) حسب اختيار الشاعر في رسم كينونته الشعرية، ولأني أرى هذا العنصر هو الأقرب دائمًا مع الأفعال المتراكمة كشظايا متطايرة لإشعال الذات أولًا ولإشعال المفردة ودخولها كصدمة ارتدادية في ذهنية المتلقي ثانيًا.

الصدمة الشعرية نازلة لا ترتد إلا اذا صُدِمت بمعاني الآخر، ووجوبه التفكير بما هو بالعنصر الغريب الذي زار ذهنيته، لذلك نعتبر الصدمة الشعرية إحدى مقومات الدهشة والتي تعطي = الرجفة - القشعريرة - النزلة الحادة عبر الزوايا الحادة التي تخلفها الصدمة الشعرية في الذهنية. وهي عادة تكون أحد العناصر الغريبة لأنها تشكل العنصر المفاجئ لتلك اللحظة المرسومة من قبل الشاعر.

وصايا تمارس الظلمات للفوز بمزهرية <=======> الفعل يدور ما بين الارتداد والمماثلة.

أ: أصبحت ممارسةً. ب: أصبحت كأنها تُمَارس.

فعل صوري امتد ليرتد كمماثلة نحو الآخر بواسطة العنصر الثاني، والعنصر الثاني استقبل هذا الارتداد في المخيلة، إذن كانت الصدمة متجانسةً ونازلةً كمساحة حادة لإيجاد الذات المستقبلية لتلك المساحة، لأن الشاعر لم يتوقف عند معنى واحد، بل أخذ يفرش المعاني تلوى المعاني لإيجاد مخارج للتناسب الشعري بينه وبين المتلقي.

وهذا التناسب يحوي على بلاغة معقولة، وصوت يتوزع في الزوايا والاتجهات، لذلك فالصدمة الشعرية بجاهزيتها أعطت القبول للآخر، وإلا ماذا يعني من تلك الوصايا التي تمارس الظلمات؟ الشاعر لم يقل مارست، فقد تجاوز الماضي، وهذا يعني أنه بتفكير جديد، وأنه لبس ملابس تقوده إلى ذهنية أخرى، ذهنية التجديد الشعري من خلال عنصر الدهشة وميزاتها ومقوماتها الشعرية في الشطر الواحد.

وذكورًا يمرغون الأحلام بهواء أحمر. <=======> استمرارية الحدث، بواسطة الواو «وذكورًا».

ومن خلال التواصل للحدث الشعري، واختلاف المعاني، فقد زار الشاعر السماوات: ثم أميرات بلا واقيات على صلة بسماوات فرت/ من الخدمة العسكرية.

=====> المثول أمام المعنى فالملائكة ===== غير مشمولة بالخدمة العسكرية.

والخدمة العسكرية في بلاد الموت تعني انتهاء الإنسان بحروب عديدة، ويعني حضوره الأخير أمام حسابات متعددة وبالتالي مصير الجندي في جميع الأحوال الموت.

فما تكف الكهرباء عن الثرثرة = انعكاس الصدمة الكهربائية =====> الصدمة الحسية.

تولد الصدمة الشعرية صدمةً حسيةً سريعةً، فالبصيرة تلتقط الأشياء، والذهنية: عبارة عن مختبر للتشريح، لتحميض الصور الملتقطة، وتأتي عدسة الشاعر الحسية وفتحتها، هل هي عدسة مفتوحة، أم بنسب قليلة (قياس عدسة الكاميرة وتوضيح الرؤية).

فبين الثرثرة والتوهج يكمن عمال الإخلاء: إخلاء الذهنية لتذهب إلى المكانية، ومكانية الشاعر إحدى أسواق بغداد العريقة «سوق الصدرية» والتي يعرفه البغداديون، وأبناء بغداد القدامى منهم والذين سكنوا حديثًا، فهذا السوق من الأسواق التي تتوسط

بغداد، ويرتاده البغداديون كل صباح، نعم إنه سوق برلين؛ لم لا؟ فضجيجه لن يسكت، ورواده من مناطق عديدة؛ زرعه الشاعر بذاكرة ذكية وأراد أن يحيي السوق في الشعرية وهذا من حقه، لأن الشاعر أساسًا ابن بغداد، ومن وسطها (محلة باب الشيخ) المعروفة بمقاهيها وأناسها الغيارى والطيبة البغدادية التي تعوم على بحيرة عراقية.

الصدمة الشعرية وارتجاجها تغوص في النفس بما هي، بلا واقيات، وارتجاجها يبعث الطمأنينة والأريحية والتنفس العميق، وتبعث إلى حياة جديدة، وهناك الصدمة الحادة والتي تعتمد التكثيف اللغوي.

تكثيف اللغة الشعرية هذا يعني الشاعر يتقشف بجمل صغيرة، تنزل كرأس السهم إلى المتلقي فتنبت مسرعةً دون درع يصدها، فهي لغة تجتاز الحواس وتتغلغل أكثر وأكثر في الذهنية، وتعد مختبرها الواسع. وهنا وحدة قياس المتلقي ومدى قوة ارتداده في الصدمة الحادة والتي تعتمد الزاوية الحادة في المثلث، وباقي الزوايا هي امتداد الصدمة وولادتها بهزات امتدادية متناثرة، ولملمتها تساوي الجملة الشعرية. والصورة ككل عمود حديثنا في الجمالية، واعتمادها الألوان الباردة والحارة، حسب المنظور الشعري وموقعه في الصدمة الحادة.

سوف يقول:

آن الآن رجل حائض

أو علف فذ

لحيوانات الظن الشجية ...

سوف يشاغل عسل التوبيخ

بذباب القلب الأعزل ...

سوف ينكل بالشوارع

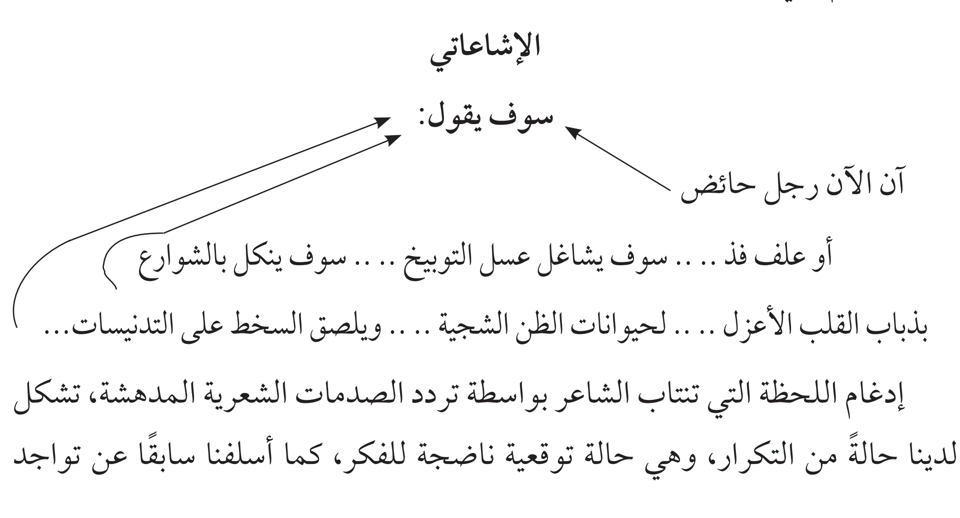
ويلصق السخط على التدنيسات...

من قصيدة انتهاكات، ص٤٥، الأعمال الشعرية الأولى، سلمان داود محمد.

لا نستغرب عندما يوظف الشاعر حالات تجريدية منقولة من الحسية، أو تجريدية تجريدية كما في مجموعة الصور المرسومة أمامنا والتي تعد من الصور ذات الزوايا الحادة، وقد جمعها الشاعر وجعلها على شكل كتل، كل كتلة لها مرجعيتها للعنونة. فالإشاعاتي/ سوف يقول: آن الآن رجل حائض/ الإشاعاتي يقول/ أو علف فذ/ لحيوانات الظن الشجية. وهي عائدة إلى الإشاعاتي أيضًا. فالشاعر في عمله الإبداعي هذا لا يطابق الواقع، وإنما يخرج إلى ما وراء الواقع ليجد تطبيقاته ومعاياناته الدقيقة في رسم الجمل الشعرية.

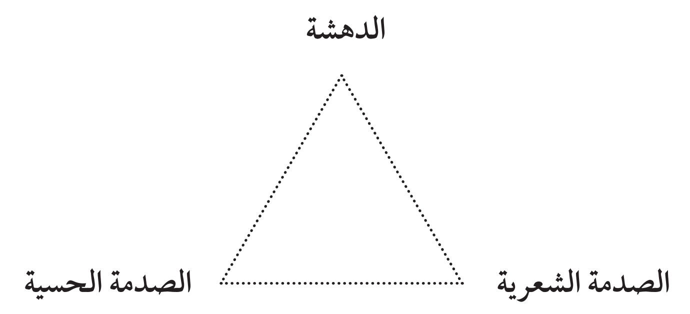
سوف يشاغل عسل التوبيخ – العودة إلى الإشاعاتي/ بذباب القلب الأعزل – العودة إلى الإشاعاتي. إذن أمامنا صدمات شعرية مشحونة تعود إلى عنونة في رأس هرم القصيدة، وهذه الصدمة حادة، تشكل الزاوية الحادة لمثلث التقنية الشعرية، والتي رسمتها كجدول أول يبدأ من رأس الهرم./ الدهشة ليعطينا الصدمة الشعرية والصدمة الحسية.

سوف ينكل بالشوارع/ الإشاعاتي ما زال يدور، وهو العامل بجميع هذه الصور النازلة كصور ذهنية تجريدية، ويلصق السخط على التدنيسات./ ما زال الإشاعاتي. إذن فقد أوجد الشاعر حالات تكرار كي تظهر الإيقاعات الداخلية، ويعطي لهذه الصور رنينها الفعال، فالجرس للمفردة الشعرية أوجد حيزًا معقولًا لذلك عكس رنينه من خلال حالة التنغيم التي اعتمدها بالتكرار.



إدغام اللحظة التي تنتاب الشاعر بواسطة تردد الصدمات الشعرية المدهشة، تشكل لدينا حالةً من التكرار، وهي حالة توقعية ناضجة للفكر، كما أسلفنا سابقًا عن تواجد

لحظات شعرية تعود معانيها إلى هرم القصيدة، بينما تختلف هذه المعاني من صورة إلى أخرى، وبالنتيجة تؤدي الدهشة الشعرية من خلال لحظتها إلى الصدمة الشعرية والتي تشكل قاعدةً مع الصدمة الحسية. الصدمة الحسية قد تكون سريعةً وقد تكون بطيئةً.



علاقة الصدمة الشعرية مع الصدمة الحسية علاقة لحظوية، تبان لدى الشاعر عند التأسيس المباغت للغة.

إن المجازات المعتمدة في التعبير هي التي تؤدي إلى اختراق اللغة، بل تعمل بعض (التشويش) والانقلابات لدى المتلقي، فالشاعر العراقي سلمان داود محمد استطاع بواسطة هذه المحسوسات أن يقتحم اللغة ويحدث الأثر الفعال لدى المتلقي، وهي حالة من الحالات النادرة في إيجاد المؤثرات المتباينة والسريعة وكذلك زرع الآثار في القصيدة المعاصرة.

الفصل السادس:

حركة الإدراك في إطار التأثير

القوة الشعرية لا تكمن في المفردات الخطابية، وإنما تكمن في الأثر الفعال التي تتركه تلك المفردات في قصيدة، ولم نستطع أن نقول مفردةً شعريةً إذا لم يتم توظيفها بشكلها التناسبي وخصوصًا في القصيدة الحديثة، وهنا توقفني مصادر الدهشة الحسية وقوتها، والتي لا ترسم إلا من خلال قوة مدركة للشاعر، والشاعر العراقي سلمان داود محمد نموذجًا.

وعندما نتحدث عن الإدراك الحسي وتأثيره في الشعرية هذا يعني أن هناك إدراكًا بصريًّا ودلالات لأشكال بصرية، والقصيدة التي اعتمدها تتحمل الكثير من فروع الجمالية ومؤسستها المطروحة، وكذلك دور الصورة الشعرية والصورة الحسية ضمن الإدراك الحسي في القصيدة الحديثة وقوة المعاني واللغة التي اعتمدها الشاعر سلمان داود محمد من خلال مرواغته لهذه اللغة والتي هي عموده الفقري في الإنتاج الشعري وكيفية التلاعب بالمفردات ضمن حسية ذاتية لها دورها بإظهار المعاني وحضور المتلقي من أبعد الزوايا.

فالزمنية التي طرحها الشاعر زمنية بصرية، وهو قصف ملجأ العامرية، وقتل العديد من الناس في داخله، وكان هناك العديد من شهود عيان على الحادثة، والتأثيرات التي أنتجت قصديةً خاصةً بتلك الحادثة المنقولة إلينا من خلال قصيدته الآن وبتاريخ قديم، وقد قدم برهانه من خلال التوازن المتكافئ للصور الشعرية المستمرة والتي شكلت جسدًا وجوديًّا في المعاني المنقولة، وعندما نقول جسدًا وجوديًّا؛ هذا يعني نقل خارطة الأشياء إلى ذهنية جاهزة أن تستقبل تلك الخارطة، بل لها تجربتها الحياتية الشعرية من زواياها الأربعة.

وعندما نلتقي بالزمن سنلتقي بالذات الشاعرة: الذات التي تقودنا إلى ترجمة تلك الخارطة المنقولة من خلال البصرية الزمنية. فلو انحنينا إلى العنونة: طبعًا. وإلى الأبد/ سوف ندخل إلى السيميولجيا، إلى صورة مستقلة تشاكلية تقودنا إلى حدود بعيدة، وهي بطبيعتها (طبعًا) كما ذكر الشاعر من خلال تجربته الشعرية والحياتية في عراق ما بين نارين، فقد أشار إلى علامات كي يقودنا إلى القصيدة، واتكأ على دلالات لها بياناتها في العنونة وتشير إلى تفكيك النص، ولكن الشاعر اكتفى بعنوان غير معرف لكي يجذب القارئ إليه، وينبه من وجود طبيعة في البلاد أجمع، وهي طبيعة الموت على مدار أعوام عديدة.

مثل أب لطفلين

أقبل الخارطة من جهة الشمال

وأفلي النخلة من دبيب الشظايا

أحترم الله وقصيدة النثر وأنت

وأعرف أن الطريق المؤدي إليك

قنبلة تغص بالأحلام حين تأكل السقوف...

من قصيدة : طبعا .. وإلى الأبد – ص ١٨١ – الأعمال الشعرية الأولى

مقياس الخيال هنا وحركته تجلت من ذاتية تحمل الكثير من الأحداث، لذلك راح يدخل إلى الغياب مع الحضور الذي شغل أبناء البلد باتجاهات عديدة؛ فالعنصر الثاني في القصيدة (هي) وقد ربط هذا العنصر بعنف القصيدة، الشاعر يبحث عن شخص كي يخاطبه، وأقرب الأشخاص إليه هو عنصر المرأة، حيث تشكل جسدًا آخر للقصيدة، وهي تتحرك بهدوء بين الأنا وال هي وبين الحدث الشعري وذاتية الشاعر الشعرية.

من الممكن جدًّا أن أقول ما طرحه الشاعر أعلاه هو المدخل الحسي الحواري لنص غائب، وبما أننا مع عنصر غائب، إذن النص بمكنون مفتوح يتقبل الدلالات الإيحائية والدلالات الواقعية وما يرسمه الشاعر من خيال متحرك له علاقات مع الواقع الذي أمام الجميع عام ١٩٩١.

لم يبق مني. سوى علاك

أتسلق ظلك المستنير

صائحا من ذروة في منارة:-

الـ (آه) أكبر

من قصيدة : طبعا .. وإلى الأبد – ص ١٨١ – الأعمال الشعرية الأولى

إن ما نرسمه هو العلاقة ما بين الخيال والمعاني الحسية التي يجابهها الشاعر لتكوين مؤسسته الشعرية من خلال الحداثة، لم يبق مني. سوى علاك/ أتسلق ظلك المستنير.

بين الظل (كمفردة ذكية من مفردات اللغة الشعرية) وبين الصعود إلى الأعلى تتوقف تحقيق الحالة التي رسمها الشاعر بشكلها الهادئ، وهو يتصاعد على مئذنة صارخًا، ال (آه) أكبر/ محاكاة للحسية التي أطلقها الشاعر للعنصر الثاني الذي وضعه كرفيق له في القصيدة.

إن المعاني الحسية لا تؤدي وظيفتها الشعرية أو رسم المؤثرات للمتلقي بدون حركة منظمة للخيال في مخيلة الشاعر، ومن الطبيعي أن يكون هناك وقفة سلوكية معقولة مع الحدث الشعري المنقول إلى الذهنية. وهذا ما يعتني به الشاعر العراقي سلمان داود محمد، وبل بما يعنيه من وقفة سلوكية تهم الجماعة قبل الذات، ويسخر تلك الذات لخدمة الشعرية وكيفية جريانها دون توقف معتمدًا على قوة صادمة، وهذه القوة هي إدراكه الحسي، وتوظيف تلك الحسية بصور منقولة إما من الطبيعة أو من الذهنية، وإن كانت من الطبيعة هذا يعني هناك لقطات فلاشية في تغذية المخيلة.

وضعية الشطور في سياقها الملموس توفر لنا معاناة الإبحار خلف الشاعر، ولكن عندما يكون الشاعر مع رؤى عميقة، فإنه يقودنا إلى معرفة كلية إلى عكس الواقع المعاش من خلال المعاني الخيالية تارةً ومن خلال السياقات الملموسة تارةً أخرى: لم أستطع التذمر من ليلها/ مخافة أن أثلم الهلال/ ولا من عادتي – كما تعرفين/ الاتكاء على درهم يترنح في رسالة.

من هذه الرؤى المرسومة والتي تنبئ لنا بمواصلة الشاعر سلمان داود محمد مع بصيرته وإدخالنا معه إلى منتجعاته المعنوية والشعرية، فهو المطلع الوحيد على سيرة الحدث الشعري في الزمن الذي طرحه علينا من خلال الرؤية الحاضرة، ورؤية الشاعر هي حاضرة نحو الحدث، فالليل = يعني القمر، فبدون ليل لا يكون للقمر مفعول، وإنما عبارة عن كتلة متواجدة في السماء، ولكن الليل يظهر هذه الكتلة الضوئية وحتى يعكس إلينا ظلالها.

(إننا لا نستطيع أن نأخذ العالم والفضاء الموجه كمعطيين مع محتويات التجربة الحسية أو مع الجسد في ذاته، لأن التجربة بالضبط تدل بالضبط على أن المحتويات نفسها يمكن أن تكون موجهةً دوريًّا باتجاه أو بآخر./ ص٢٠٨ - ظواهرية الإدراك - موريس مرلوبونتي - ترجمة: د. فؤاد شاهين).

بين (الآه) المرسومة ولفظ الجلالة (الله) والذي رمز إليه بالكبير، وهذا يكفي بهذه الإشارة للدلالة على لفظ الجلالة، هناك علاقة معنى، وتوجيه تلك الرسالة إليه، وكذلك إعطاء نسخة إلى العنصر الثاني المخاطب (الاتكاء على درهم يترنح في رسالة.)، والعنصر الثاني هو حالته المفوقة في التعبيرية من خلال القصيدة.

فلا تقلقي

ما زال في «الحصة» شيء يمط الحياة إلى ساعتين

فانتبهي لأراك

قد أصطاد رؤوس الفجل بربطة عنق ..

قد أضحك من صلة الغباء السمين بالياسمين ..

قد أعري كتبي في وضح النقود ..

قد انفق اصفرار الوجوه على المرايا ..

قد أتوب عن مزاولة المطر، رأفةُ بقميص وحيد ..

قد أفرك الضمائر بالقنافذ وأطلق البالونات ..

قد أتجنب الليل بفانوس سيباع ..

قد أسهو قليلًا عن وسامتي ليفهمني الرصيف ..

قد أتسلسل «أولًا» في بلاط الضحايا وأغيب عن البيت،

لكني بريء من فردوس يلمع في مدفن الغرباء

وآمين لأصدقائي المشتعلين هناك

في

(العامرية) ...

من قصيدة : طبعا .. وإلى الأبد – ص ١٨١ – الأعمال الشعرية الأولى

بين ملجأ العامرية وتطاير الرؤوس كالشظايا، وبين القلق الموجه إلى العنصر الثاني المخاطب، رسم علاقاته اللغوية ووظفها بمعان مستوحاة من واقع مر، مر به العراق، وحتى (الحصة التموينية) والتي أطلق عليها بذلك الكائن الغريب من اختراعات السوق الإمبريالية المشتركة.

هذه الرؤى المرسومة خارج التفاصيل أراد الشاعر أن يوصل فكرة الملجأ ومؤثراته في تلك الحقبة الزمنية، واستطاع أن يرسم مرحلةً كاملةً من خلال الرمزية والترميز، فالأبعاد الرمزية المعتمدة ومنها رمزية جمال الشطر الواحد، ورمزية الصورة الحسية وغيرهما من أبعاد عديدة تعتمدها الأبعاد الرمزية في الشعرية، وهنا قد تقشف الشاعر كثيرًا في توظيف الأحداث ونقلها إلى الشعرية من خلال قصيدة.

قد أصطاد/ قد أضحك/ قد أنفق/ قد أتوب/ قد أفرك/ قد أتجنب/ قد أسهو/ قد أتسلسل. مع دخول حرف (قد) والذي يفيد التكثير والتقليل، إذا دخل على فعل مضارع. وآمين للمشتعلين من الأصدقاء يا صديقتي الغائبة، هذه الأفعال المعتمدة هي أفعال مضارعة، تدل على زمنية حاضرة (زمنية عام ١٩٩١).

ولكن اشتغالات القصيدة كان عام ٩٨، وهذا يعني مرور ٧ سنوات على حادثة قصف ملجأ العامرية، وفي نفس اليوم الناس تنشغل بما يسمى (عيد الحب)، وبما أن

الشاعر ربط الرؤية بالزمنية. إذن، استطاع أن يصطاد الكثير ويوظف تلك الاصطيادات بفريسة واحدة، فلو رجعنا إلى (الحصة التموينية) وهذا الكائن العجيب، ليس له مهمة مع قطع الرؤوس من خلال قصف ملجأ العامرية، ولكن له مهمة من خلال السماح ببعض المواد المستهلكة وعبورها بموافقة أمريكا إلى الشعب العراقي.

وهنا ربط العام المعاش مع نوايا أمريكية جشعة، أرادت أن تطيح بشعب بكامله، والحكومة هي جمهورها الوحيد، عاجزة عن تقديم أي شيء وهي عاجزة حتى عن توفير لقمة العيش بما مارسته من استهتارات عديدة من خلال الحروب التي شنتها بين فترة وأخرى.

إن ذات الشاعر ذات متزمنة، متواجدة ومتوفرة بين الرؤيا والرؤية، لذلك فالمؤثرات كانت قوية، عظمت من الآخر، وعظمت من تواجد شاعر في تلك الحقبة الزمنية، وكذلك عظمت من ظهور الحدث الاستثنائي بالقتل والموت المؤكد.

وتولد هذه الذات في النص من خلال الكتابة لأنها متواجدة، ولأن لها وعيها الخاص وملاحقة الأحداث من هنا وهناك، وهي تنهض في أفق المعاناة الدرامية، بل وتطلق عناقها للأحداث المتوالية، إلى أن توجد المطلوب أثباته (في الشعرية أعني). وهي ذات ماهوية تعتمد الرؤيوية وليس الرؤيا المتسلطة والتي تبتعد عن تحديد الحدث الشعري.

والرؤيوية هي رؤية الشاعر الأحادية والتي تتمتع بكامل حريتها الداخلية خارج الرقيب، وخارج أي شخص يتقارب منها، لذلك كانت قوة الإدراك الحسية قويةً من خلال المرسم الشعري ونقل منظوره إلى المتلقي، تارةً من خلال التعامد وتارةً أخرى من خلال توظيف الخيال المتحرك لتدجين المفردات بشكلها الشاعري لكي لا يسقط الشاعر في التقريرية والملل، فهناك حالة مغناطيسية بين الرؤية الحسية والرؤية الكونية والتي يرتديها الشاعر في معظم أعماله الشعرية.

الاستذكار الرمزي في عنصر الدهشة

إن الأبعاد الرمزية كثيرة النوافذ، وسوف أدخل إلى البعد الرمزي في عنصر الدهشة، والعلاقة بينها وبين الجمال، وأستطيع القول بالرمزية الجمالية، حيث توظيف الرمز له جماليته في عنصر الدهشة وكذلك رنينه وأنسجته الشعرية. عنصر الدهشة من المصطلحات حديثة التكوين ومنها الدهشة الموضوعية ورمزيتها الإيحائية بواسطة الخيال وما يسعى عنصر الخيال من حراك دائم لتثبيت مداهمته لعنصر الدهشة والتي يهمنا موضوعها الآن، وكذلك هناك الرمزية الغيبية والتي تعتمد على إدراك العالم بالوجود الذهني، وهذا المطلب له مكانته في قصور عنصر الدهشة، وقد اشتهر من الشعراء في الرمزية الغيبية (ستيفان مالارميه).

ولكي لا نذهب إلى قولبة الأشياء بمصطلحات تقليدية، فالرمزية الحسية هي خير ساع لتغطية أنواع الرموز المعتمدة ومنها الباطنية والتي تقودنا إلى اللاوعي والكتابة خارج الواقع، وكذلك هناك الشرود اللاواعي، الأحلام المستيقظة وما يتلوها من الشرود ومعاينات ذلك في عنصر الدهشة والتي هي مركزية حديثنا ومعايناتنا في بحثنا هذا.

كما هي ضربات الفنان على اللوحة مستخدمًا الألوان في تجسيد رموزه، كذلك الشاعر وضرباته الفنية في اللغة مستخدمًا مفرداته في التعبير عن رموزه المعتمدة، وظاهرة الرمزية من الظواهر الجمالية والتي تقود المتلقي إلى التفكير بل وإلى فلسفة اللغة الحاضرة والتي تعتمد ثقافةً نوعيةً.

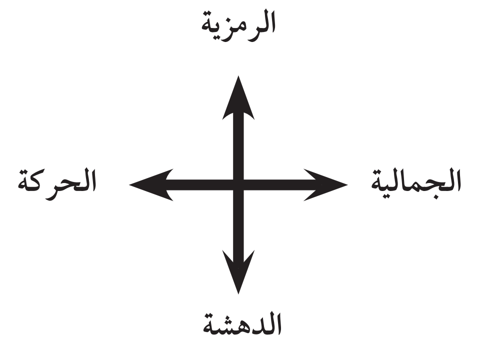
ومن نتائج الرمزية إبادة التفاصيل المملة في الشعرية والاعتماد على مفردة شعرية بدلًا من عدة مفردات، وهذا العامل ظاهرة تقشفية تؤدي إلى الجمالية وتزين القصيدة الحديثة بلغة وازنة لها فلسفتها وحسيتها المقتضبة، وإلا الكثير من القصائد تسقط في التقريرية لأن تعتمد التفاصيل أولًا ولأنها تدخلنا إلى لغة مباشرة لا نتمتع عند قراءتها، وهنا ليس هناك فرق بين قصيدة عادية صاحبها يتلو علينا ديباجةً في مقهى وبين قصيدة تعتمد الرمزية وصاحبها ينتمي إلى لغة فلسفية راح معظم الشعراء الذين سجلوا

حضورهم يعتنون بهذه اللغة، والرحلة طويلة جدًّا بين الرمزية والترميز وكذلك بين المباشرة والرمزية ولغة الشعر المعتمدة في وقتنا الراهن.

سوف نتكئ على ثلاث نوافذ في رمزية الدهشة:

الرمزية./ الجمالية./ الحركة.

وهذه النوافذ لها علاقات ما بينها ومع عنصر الدهشة، وهي تشكيلات مهمة لحركة النص بشكل أو بآخر، فالنص الذي يتحرك ضمن تدارك الأفعال، وكذلك علاقة اللحظة الحسية، فسوف يكون النص لدينا ذا لمة شمولية، وتقشف واضح في اللغة وقوة المفردة الذكية وظاهرية العلاقة بينها وبين التشكيلات الرمزية:



وتقودنا الرمزية إلى وحدات لحظوية، هي وحدة الصوت الواحد في عنصر الدهشة والتي تؤدي إلى حركة إيقاع داخلية، وكذلك إلى إشارات.

فالرمزية إحدى المعارف اللغوية وكذلك هي إحدى المعارف الجمالية، أما حركة النص من خلال حركة الخيال غير المستقرة، والشاعر يمتلك الحرية الكافية دون قيود مع حركة النص ضمن الخيال. يقول فرويد Freud: **إن الرمز نتاج الخيال اللاشعوري.**

وعلى يد كارل يانج Carl Jung (**تأخذ النظرة النفسية إلى الرمز أقوى صورها وأقرب صيغها إلى المجال الأدبي، فهو يرفض أساسًا أن يكون الرمز قاصرًا كما ادعى فرويد -على منابع اللاشعور- فالرمز يستمد من الشعور واللاشعور ممتزجين. كما يفرق**

بين الرمز Symbol والإشارة Sign، ذلك أن الإشارة تعبير عن شيء معروف ومعالمه محددة في وضوح، فالملابس الخاصة بموظفي القطارات إشارة وليست رمزًا، إذ الرمز إفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التعبير عنه، وهو معين لا ينضب للغموض والإيحاء بل والتناقض كذلك./ ص٣٧ - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر - د. محمد فتوح أحمد).

عندما نعتمد على الشعور في تحديد الرمزية إذن هناك حالات تعبيرية: تعبيرية رمزية، أما الوجه الثاني والذي حدده فرويد باللاشعور، هي قد تكون حالةً من حالات الانفعال، وهذه الخاصية في الشعرية واردة جدًّا، أما المزج بين الاثنين في المتن الشعري في رأيي النقدي من الصعوبة جدًّا الاعتماد عليهما أو توظيفهما بشكل شعوري، فحالة اللاشعور هي خارجة كل الخروج عن سيطرة الشاعر على مخيلته، وحالة الشعور هي انتباه الشاعر لتوظيف الرموز لكي لا يسقط بفخ مثلًا (قد يكون فخ الحكومة أو فخ العادات والتقاليد الجارية في المجتمع).

وفي الحالتين يكون للرمز جماليته عند توظيفه في المتن الشعري وأنساقه، وكذلك يقودنا إلى معارف ومعان أوسع من المفردات المباشرة والجافة والتي عادة تكون المعاني فيها محدودةً.

{ (١) طيران أول }

رأسه بـ(٣٠) حصانًا

وهيكله غسق على مزبلة..،

إمعانًا باللمعان

ألقيت البرق على صدره

وأقفلت عليه الأصيل

قلت للغيم:

- كن عباءته..

أشرت إلى الهاوية: – اتبعيه ...

وضعت في يمينه نبرة العاصفة

وسارت خلف سهوه حنكة البوصلات ...

ص١٠٥، من قصيدة سوبرمان. الأعمال الشعرية الأولى.

يختلف الاستذكار الرمزي عن التشبيه والاستعارة، وقد كثرت الاستذكارات الرمزية في بعض قصائد الشاعر العراقي سلمان داود محمد وكذلك نسج الشاعر ما بين الرمزية والتشبيه، وكذلك ما بين الرمزية والاستعارة، مما نستنتج قيمةً جديدةً في رحلته الشعرية، وهي ليست خاصيةً، ولكن الشعرية التي تكن بالوجود، فوجود المفردات الذكية وقيمتها اللغوية تشكل خاصيةً بالشاعر وما يجود به على مدار أعوام وتجربته الشعرية.

رمز للطائر (الإنسان) بذلك الرجل الذي نحمل خرافاته، ورمز إليه بسوبرمان، وسوبرمان رجل الطيران الذي ابتكره الفيلسوف الألماني (فريدريك نيتشه)، وقد طرح فكرة تجاوز الإنسان الحالي إلى إنسان يتمتع بقدرات جسمية وفكرية خارقة وذلك في كتابة السوبرمان «الإنسان الأعلى»، أما شخصية سوبرمان الموجودة في المجلات والتلفزيون والسينما فقد اخترعها جيري سيغيل (Jerry Siegel)، والكل شاهد أو سمع بقصصه، وهو يختص بالطيران ودائمًا يدافع عن الحق، ويهاجم التخريب والمخربين.

هي مفردة واحدة استطاعت أن تتجاوز قلق اللحظة التي رسمها الشاعر في بوابة قصيدته (سوبرمان) ليحلق بنا كرجل طائر، والشاعر بمهارته الابتكارية والرمزية استطاع أن يوصف تلك الشخصية النيتشية المخترقة للفضاء بقوة جسدية وهمية لا يمتلكها سوى طائر (نيتشة) وقوته الفلسفية الفكرية.

القلق اللحظوي عامل يلتقطه الشاعر، فينحاز إلى رمز معين في الكتابة كي يتخلص من تلك اللحظة المباشرة التي تنتاب الشاعر في حالته الكتابية: رأسه بـ(٣٠) حصانًا/ وهيكله غسق على مزبلة،/ وصف هيكلي للرجل العملاق الذي يكسر الفضاء بطيرانه المتكرر، وبينما الشاعر ينظر إليه ببصرية باردة.

وما يثير الانتباه أيضًا علاقة الأنا والآخر في التواصل بين فكرة وأخرى، وبين حالة شعرية وحالة الحدث الشعري عبر وساطة الأنظمة الرمزية، فكثيرة هي القصائد التي تلقي حمولتها على الأنا بينما قصدية الشاعر هو الآخر فيتحمل الشاعر وذاتيته الشعرية وحملها الثقيل، بينما يطلق الآخر في فضاء فارغ لاستيعاب تلك الحالات المرسومة: ألقيت البرق على صدره/ وأقفلت عليه الأصيل/ قلت للغيم:/ هذا الحوار الذاتي يقودنا إلى تعبيرية رمزية، ولها علاقة ما بين القصيدة الأعجوبة وما بين الرمزية في عنصر الدهشة، (سوف نتطرق بشكل آخر حول هاتين الميزتين لدى الشاعر العراقي سلمان داود محمد).

علاقة الرمز مع القصيدة ابتداءً من العنونة أولًا، علاقة ذهنية نحو المشهد الفضائي الذي اختاره الشاعر، ونزولًا مع هذه العلاقة هناك أنسجة مضاءة استعارية وتشبيهية، وهي إشارات إيحائية لها علاقة مع العنونة (سوبرمان).

فلو نلاحظ من العلاقة الوصفية بأول شطر في بداية القصيدة، فالتشبيه بقوة الأحصنة، كسيارة بـ(٣٠ حصانًا) أو طائر ما، يحمل قوة الدفع نحو الطيران أو الانطلاقة في الفضاء أو على الأرض، وما يهمنا هي علاقة الأنا مع الذاتية التي منحها الشاعر لتمثيل الآخر عبر المشهد الرمزي الذي اعتمده في القصيدة.

(سوبرمان/ "طيران أول") - البرق/ العاصفة/ البوصلات. كلها رموز وظفها الشاعر كمفردات مساعدة لتحميل النص العنصر الجمالي أولًا، ورسم بما يوحي من خيال في الدهشة ثانيًا، وهذه العناصر الثلاثة لها حركتها المستمرة بين الشطور، لتستقر بمعان معينة من الممكن قراءتها من عدة زوايا (حسب النظرية التظاهرية التواصلية) والتي لها علاقة مع نظرية التلقي.

هذا غراب يعلمه الإطاحة بالنفسج.

وهذه فطنة تمشط الخرائب بالأهازيج ..

تربكه المخابز

كأن الملوك على أهبة الشاحنات

فيمارس الضحى في الغروب

ويضمد البحر بالمهاجرين ...

حين يجوع يعد أصابعه

أو يشم أغلفة الرصاص

قلت: - ما من أحد يصحح الحليب من عمائه

الأطفال ينسدلون ..

قال: - السماء موحلة من شدة الأدعية

فعليك باليانصيب ..

ثم طار ...،،

ص١٠٨، من قصيدة سوبرمان. الأعمال الشعرية الأولى.

تعتمد الشعرية على التبادلات اللغوية للمفردات، ومن خلال هذه التبادلات تنبع عدة قضايا في القصيدة الحديثة ومنها التبادلات الرمزية ومنها المجاز في المعنى مع نسق التخييل لدى الشاعر، والخيال من خلال حركته المتواصلة لم يترك لنا زاويةً إلا وطرقها، وهنا نستطيع أن نميز القصيدة التي اعتمدت على ذهنية الشاعر من خلال نقل المنظور الخارجي إلى المنظور الداخلي وسعيه بإيجاد خلايا شعرية أكثر تأثيرًا، كما هو في قصيدة (السوبرمان) وجولته نحو العالم.

وهذا يعني التقارب مع التناسب في القصيدة الواحدة، ونسج الكلمات والجمل الشعرية، ولوحة الدهشة لها ميزتها وصرختها ما بين كل هذه العناصر والنسب والقيم في القصيدة، فهي لا تثبت حضورها بدون أن يكون لها فتحة عدسة خاصة بها يوظفها الشاعر بميزة من اللغة ومن الصور الشعرية الحادة والتي تعني لنا عنف اللغة وحدة المطروق في القصيدة.

تتستر الرموز على المعاني في الكثير من الأحيان، بل وتحجبها من رؤيتها الأصلية إلا تلك الرموز البسيطة والمتكررة والتي الكثير من القصائد تحويها (أمثال: يرمزون إلى الزيفون

بشكل واضح ودون سبب يذكر، أو إلى الجبل ليدل على ارتفاعه) وهذه الرموز عادية ومكررة في الخواطر وفي الشعر القديم الحديث أيضًا، ولم تشكل في الشعرية الحديثة شيئًا.

وما الرمزية إلا فرع من علم الدلالة. وتبقى اللحظة الزمنية ومدى عنفوانها هي أحد مسببات الدهشة ورمزيتها المحمولة على أكتافها ترافقها في الزمنية وفي لحظة الكتابة: **(ليس للزمن من واقع إلا في اللحظة، فالزمن هو واقع محصور في اللحظة ومعلق بين عدمين./ ص١٩ - غاستون باشلار - حدس اللحظة).**

واللحظة الشعرية تجانسها الرمزية بلحظتها أيضًا لأنها معلقة مع الزمنية، والنسيج الذي المتواجد ما بين الرمزية والمفردات المجازة، وهذا النسيج يشكل لنا أيضًا لحظةً شعريةً ذهنيةً دخلها الشاعر في إيجاد منافذ جمالية وما يقدمه من قصدية مستحدثة: هذا غراب يعلمه الإطاحة بالنفسج/ وهذه فطنة تمشط الخرائب بالأهازيج./

فالغراب يحمل الرمز المقصود ما بين هاتين الشطرين من القصيدة، والكل يعرف ما يرمز إليه الغراب وما يقدمه، فليس لديه ما يقدمه سوى أنه يحط على أسلاك الكهرباء صباحًا بنعيقه المنظم ولونه الباعث إلى الحزن، لذلك معظم الناس لا يعتبرون الغراب له الألفة والفرح، ولكن الغراب من الطيور الذكية (هكذا أثبت العلم الحديث، ويعرف جيدًا من يحن عليه ويطعمه).

النسيج الشعري وحالته التناسبية المرسومة في الشطرين تقودنا إلى حالات من المجاز والرمزية، وهذه حالات شعرية مستحدثة لدى الشاعر العراقي سلمان داود محمد. الملوك البحر والرصاص، كلها رموز وظفها الشاعر، ولكن توقفني هنا مفردة البحر، وهي من المفردات الذكية ولونه المائل إلى الزرقة.

فالبحر خير حاضن للسماء، وكذلك خير حاضن لزرقتها، هذه القبة الزرقاء، أيضًا تُعَد من المفردات الذكية والتي لها فصل خاص بـ(الأريحية الشعرية). وهنا في القصيدة تم توظيف هذه المفردة وأعطت تناسبات معينة مع البلاغة الشعرية ومع نسيج المفردات لتكوين منظور شعري خاص بالشاعر الذي يسعى دائمًا تحديد بصمته الشعرية.

فيمارس الضحى في الغروب/ ويضمد البحر بالمهاجرين./ علاقة جدلية لها مرآة عاكسة ما بين الغروب والبحر المحمل بالمهاجرين غير الشرعيين ما بين الهجرة وعلاقة الشاعر بأحلام وطنية، وهذه ليست أحلام الشاعر النهائية، والطيران والتحليق في سماء تغطي الكرة الأرضية، فهذه القبة التي شكلت على البشرية سقفًا لها عنوانها في فنية الشعر، وخصوصًا أنها تشغل مساحةً فضائيةً لا مثيل لها، والبحر وحده بامتداده الأعرف نهاية القبة أو عدمها.

قال: - السماء موحلة من شدة الأدعية/ فعليك باليانصيب./ ثم طار،،/ النص يعتمد على تفعيل الصورة الشعرية وتوزيعها بين الشطور على شكل مونتاج مبرمج في نظرية المعاني والتي تعتمد معنى المعنى تارةً، وتعتمد المعنى الإضافي تارةً أخرى. فمن معنى المعنى رحلة الشاعر بسفينته الفضائية وهي رحلة خيال القصيدة ومدى سعة وحركة ذلك الخيال في الذهنية، ومن المعاني الإضافية، رحلة الشاعر في التنقيب عن الرجل القوي لتدارس الخلاص للوطن، هذه الزوايا وعدة زوايا أخرى، يعتمدها الشاعر في القصيدة الحديثة.

إن هذه العلاقات قد سحبت معها صورةً منظمةً للإنسان في كل مكان، وقد بانت علاقة نيتشة بإنسانه من خلال الشطور المرسومة في القصيدة وعائديتها للشاعر العراقي سلمان داود محمد، فبواسطة اللغة وكذلك البصرية وامتداها نحو الآخر قد أعطت تفسيرات عديدة، وقد استطاع أن يجلب معه مجموعةً من النظم المنسقة، والتي تتقبل الأطراف وتتقبل الإنسان بشكل خاص.

ولكي نكون أكثر تقاربًا من النص فالمفردات غير محصورة بمعجم وإنما انطلقت لتكوين الرؤى الشعرية وكل مفردة توزعت في المعاني، إن كانت رمزيةً فهي تشير إلى معنى معين، وإن كانت إيحائية فهي توجد الرمز من خلالها، لذلك كان السياق له دوره في تحديد وتنويع دلالات الكلمات/ الرمزية منها وغير الرمزية، إذ هو يبقى فيه معنى الكلمة وأثرها الإيحائي، وبمجازيته يكون الأكثر تداولًا وقراءةً لأن الدهشة تكون العنوان الأول وما يجود به الشاعر من استفهامات عديدة يضعها للمتلقي بشكل عام.

رأى في زائير

أشباحًا يطهون النمل

وينامون على قارعة اليورانيوم ..

رأى في (سوق الشعلة) فيلا

ينقض على رهافة العجين بـ(قاصات المشرق)

ويزيل الأسى بـ(جلافة البريق) ..

في (إسرائيل)

عطل في الإشارات الضوئية يشير إلى الأخضر

فتدفقت الضحايا للسخرة من كل فج... إلخ...

في (خان البالات)

رجل في الستين يبيع ظهره بدنانير مجنحة

كي ينقذ ابنته من العطب.

في (فرنسا)

جاك بيرك يصافح الله بعباءة عراقية

بينما ابن الـ(عشيرة)

يبكي غيضًا على خطأ باريسي ..

ص١٠٩-١١٠ من قصيدة سوبرمان. الأعمال الشعرية الأولى.

الصورة المكانية وارتداد الصورة المكانية في القصيدة الحديثة، وهنا تعمل الأمكنة كارتداد الأفعال في حالة الاشتغالات مع الخيال التصويري في تحديد الأمكنة، فالشاعر لم يزر زائير، وزائير غير بغداد، فهي دولة إفريقية نالت استقلالها تحت اسم الكونغو، ولكن كانت زائير حاضرةً في لقطات فلاشية نزلت من المخيلة (اللقطة الفلاشية تختلف عن الفلاش باك).

الصورة المكانية تنتمي إلى الرمزية، فالشاعر يشير برمزية إلى بعض المدن في العالم، منها زائير و(إسرائيل) ومنها باريس، وهي رحلة السوبرمان العالمية ونقل تلك المشاهد التصويرية في رحلته العملاقة، وبدون هذه المشاهد المنقولة من قبل الرجل العملاق تكون القصيدة تعريفيةً فقط وتحتاج إلى ارتدادات أخرى وكذلك إلى منظور شعري.

ولكن الشاعر يعرف جيدًا المخاتلات الفنية والاحتيال على المفردات وكيفية توظيف ذلك ضمن الأمكنة الرمزية التي أشار إليها: رأى في زائير/ أشباحًا يطهون النمل/ وينامون على قارعة اليورانيوم./ لو نلاحظ الرمزية مع الجمل المجازة لتكوين صورة شعرية نهائية وهي تتداخل ما بين المكان وما بين المشهد الذهني للرجل العملاق (الباث)، والرجل العملاق لسان حال الباث في جميع الأحوال، وليس شخصيةً خياليةً، وإنما شخصية متداولة ومتواجدة في قصص الخيال، وانعكاسه هنا هو الإبحار في تلك الصور، وما تحويها من مغامرات لسوبرمان.

رأى في (سوق الشعلة) فيلًا/ ينقض على رهافة العجين بـ(قاصات المشرق)/ ويزيل الأسى بـ(جلافة البريق)./ الأحلام لا تفارق الشاعر، فزائير ومطبخ النمل، والشعلة والفيل (ربما كان طائرًا فوف سوق الشعلة)، ورهافة العجين وتخصيب اليورانيوم، لا بل وحتى تواجده في مكان كزائير، ولكن هذا التناقض وانعكاس المرئي مع اللامرئي نصل على صورة سيريالية مستجدة لها ديمومتها في المفردات المرسومة مع حلم اليقظة لدى الشاعر.

لن أمرر بشكل عاطفي أو شفوي بما تطرق إليها من أمكنة في قصيدة سوبرمان أو بعض قصائد الشاعر، فالتفاعل المكاني له دلالاته في القصيدة الحديثة، وكذلك يرمز إلى الجمالية، وهذه فلسفة بحد ذاتها تقودنا إلى الفعل الصوري والجهد الصوري في تأسيس زوايا الدهشة وفلسفتها المكانية في القصيدة الحديثة.

ظاهرة المكان لدى الشاعر هنا ظاهرة ذهنية خارج الانطباعية بل تعتمد الرمزية التعبيرية والتجوال كبراهين حية على نقد الحدث الشعري، فزائير وسوق الشعلة وقاصات

المشرق و"إسرائيل" وخان البالات وفرنسا قسمها الشاعر كأمكنة ليست انطباعيةً بل كوجود حاضر يستمد منها بعض الشجن الذي يلازم ابن العراق، فالشعلة منطقة من مناطق بغداد، وفرنسا المعروفة بمدنها الانطباعية على الخارطة، هذه التنظيمات التي اعتمدها كانت دلالات تقود المتلقي نحو أهداف شعرية امتدادية للصور التي جانسها مع بعضها. فالبصرية هي التي كانت محلقةً على بعض الأمكنة في العالم، ووظف تلك الأمكنة كرموز لعنصر الدهشة التي اعتمدها في قصيدة سوبرمان.

ليس في المدينة حب ضائع وراح الشاعر يبحث عنه، وإنما في هذه المدن تناقضات عديدة راح الشاعر يدخلها في عنصر الدهشة ليجابه بها رمزيته، وكذلك ليحمل على الأكتاف مدن العراق وأسواقها الضاجة بالمتسوقين المحليين: في (فرنسا)/ جاك بيرك يصافح الله بعباءة/ عراقية/ بينما ابن الـ(عشيرة)/ يبكي غيضًا على خطأ باريسي./ بطرحه للدلالات على هيئة مدن فاعلة، وتجنب الإنسان العراقي الذاتية باتخاذ القرار الفوري والإيجابي يبعث الشاعر إلينا بعدة أسئلة...

فلماذا باريس بالذات؟ لأن باريس نهضة بحد ذاتها، ثورة شعرية وشاعرية وفيها نبتت المدارس الفنية، علمًا أن اللوحة انتشرت في روما، ودجنتها باريس، بل حللتها واقتبست منها الكثير الكثير، وما بين العهد العشائري في العراق، وسطو الحضارة الشعرية والفنية في فرنسا يبعث الشاعر إلينا البكاء على خطوط باريسية، بكاء سيريالي، أراد من هذه النهضة أن تكون في سوق الشعلة، ولو على أكثر تقدير، وعلى أكثر من مزاجية تلك المدن الدالة على الأشياء، فنفخ في المدينة، وجعلها ذكرى نافقة من مذكرات عراقية زائلة.

يوتوبيا يرسمها الشاعر ما بين المدن التي تنهض بإشارات المرور مخلفة الإشارات الخضراء للقتل والإبادة، هذه الإشارات المرسومة من قبل الشاعر تقودنا إلى أوسع نظام إرهابي في العالم (إسرائيل)، بينما في الأماكن التي تبحث عن تصحيحات العطب لدى الإنسان، كانت بعض العروض البيضاء للملابس المستهلكة (خان البالات) والخان تسمية بغدادية قديمة استخدمها البغداديون كمخازن وكعروض لبيع منتجاتهم...

وعندما ذكر الشاعر إشارات المرور، هذا يعني أن يقابله لدينا شرطي المرور المعطوب، الباحث عن ظل في زحمة الشوارع البغدادية العربية، وهو الحامل الموضعي لتلك الأماكن التي كُلِّف بها، ما بين إشارات المرور الفاعلة في الإبادة المنظمة يقابلها، شرطي المرور البغدادي الذي ما زال ذا فاعلية في شوارع بغداد، هذه اليوتوبيا تبعث السحر لدى الفنان وهو مع بصرية المكان من خلال لقطات فلاشية متزاحمة، لا تنقصه إلا يوتوبيا التاريخ التي يتباهى بها العربي، بين كنا وما بين لن نكون.

المدينة الفاضلة بحث عنها أفلاطون، ومدينة الشاعر العراقي سلمان داود محمد الفاضلة أسواق بغداد المزدحمة بالآه والأسى، فمدينة الشاعر هو الذي يختار سكانها بعناية فائقة، كما اختار أفلاطون سكان مدينته الفاضلة. وهنا قد رسم لنا جل تفكيره من خلال ذهنية واسعة وهو يقود الآخر من خلال نظرية التلقي، فالنص لم يبحث عما يتلقاه ويعتني به على العكس من ذلك، فالمتلقي هو الذي يبحث من مثل هذه النصوص التي تقوده إلى المعرفة الشعرية، وهنا خلاف لنظرية التلقي التي ظهرت في براغ على ثياب البنيويين.

ويرى موكاروفسكي: (**العمل الأدبي بما هو بنية عن النسق التاريخي، ويرى أنه لا بد من فهم العمل على أنه رسالة إلى جانب كونه موضوعًا جماليًّا**).

بينما ما نلاحظه من شعرية عميقة لدى الشاعر العراقي سلمان داود محمد قد تجاوز بعض هذه الشروط للنظرية، وجعل المتلقي هو الباحث خلف النصوص، بل يحفزه على الكتابة والمتابعة.

{(٢) هبوط }

علق هيبته على شوكة في قمر

وحط على بلدة أفسدها اليود

قال: - أنا واحد لا يُحْصَى،

حارس يستر عورة الممتلكات بأحلام كثة،

ويصحو على كؤوس خاشعة تكتظ بإله مغشوش ...

أنا حاصل ضرب (الشحة × الهدنات)

لا إثم لي غير يتامى تتنامى

وتماثيل تسهب في اللمعان ...

أحتاج إلى حروب فضفاضة،

فعمي خراب يدين وخالتي قذيفة محجبة ..

لاشأن لإصغائي بمقدسات تتوارى في خرق خضر

والمولع في شم التربة. ليس أبي.،

ربما أعلم المخالب فن الظلام

ربما أكلف الخيانة بالاتساع

ربما أثلم كياسة الرواة بقصة كهذه:-

- لما أكل اللص سحنة البيت،

باعت الأرملة دفترها الصحي ...

فهناك من يدجج المحنة بالمرضعات

حين يؤازر الأسبرين بسرداب يافع..،

ص١١٤-١١٥ من قصيدة سوبرمان. الأعمال الشعرية الأولى.

نبحر مع النص ومع الإبستيمولوجيا لمعرفة عدد أضلاع النص والأفعال التراكمية التي رسمها الشاعر في قصيدة (سوبرمان)، وهنا تم تحديد المعاني ما بين المعرفة والمعاني الذاتية، وقبلهما معنى الآخر وزخاته المطرية بوصفه (الأنا) في القصيدة التي عكسها الشاعر للمحلق العملاق، ولكن وبما أن المصطلح بالأساس نيتشوي، فهذا يعني أن نتعرف على المعاني النيتشوية أيضًا والتي لها أبعادها في القصيدة المرسومة.

يقول نيتشة: (**بقطع النظر عن كوني متدهورًا، أنا أيضًا نقيض المنحط. لقد أثبت ذلك بكوني أتوصل غريزيًّا إلى اختيار العلاج المناسب دومًا في مواجهة حالاتي الصحية السيئة، بينما لا يلجأ المنحط دومًا إلا إلى الوسائل المهلكة. ص١٨- هذا هو الإنسان- فريديرك نيتشة- ترجمة علي مصباح./ منشورات دار الجمل**).

كم مرة التقطت البصرية اتجاهاتها الأربعة؟

عدد الأضلاع في القصيدة ليست شطورها وإنما عدد اشتغالات النص ضمن البصرية واتجاهاتها الأربعة، فالاشتغالات الخارجية اشتغالات بصرية ناقصة، نحن ندخل مع الشاعر إلى معنى المعنى، ونتكئ عليها لا لكي نشرحها وإنما الغوص برؤيته الخاصة التي تقودنا دائمًا إلى الاشتغالات الداخلية.

فالآخر هنا الرجل العملاق ينقل لنا رؤيته، هذا يعني هناك مسافة بين الآخر والـ(هو: الباث)، والمسافة إما تكون زمنيةً وإما تكون مسافة أفكار فطرية وأفكار غير فطرية، وتكون القصدية هي التي غاصت بمراد الشاعر والحيلولة بينها وبين العقل الباطني.

الأحلام كثيرة، والحلم الشعري واقعه المنمذج في القصيدة الحديثة، ويحمل الرؤيوية، موضوعية الفضاء وما يحويه من صورة حية وصور ذات التقاطات فلاشية، وأخرى ذات التقاطات جاهزة، كأن مرت هذه الحادثة الشعرية بحلم أو بواقع قبل حدوثه، فالشاعر يدرك تلك الفعاليات التي تهمه دائمًا ويشتغل من خلالها.

لو تطرقنا إلى المعاني اللغوية والتي يعتمدها الشاعر في هذه القصيدة كنموذج حي وقصائد أخرى فسوف نتكئ على التداولية الوظيفية، فالشاعر اعتمد على تراكمات الأفعال وحركتها في النص الشعري حيث هي التي وجهت معاني اللغة وأدارت دفتها واستطاعت أن تظهر بشكل واضح للمتلقي من خلال سياق القصيدة، فهناك علاقة بين سياق القصيدة والوظيفة التداولية، وهناك علاقة بين تراكمات الأفعال والوظيفة التداولية، وهذه العلاقات تقود المتلقي إلى التأثير بكل مصداقية بما يطرح الشاعر العراقي سلمان داود محمد من خلال قصائده المعتمدة.

نحن أمام جمل امتدادية تمثل بعضها البعض، وتنتظر بعضها الانتهاء من وظيفتها، وهذه الجمل كتابة اللحظة الشعرية، فكل لحظة تنتظر جارتها كي تخرج الأخرى على هيئة دهشة شعرية، دهشة تحمل فلسفة الكلام: فأين نحن من كلمة هبوط المأخوذة من الفعل هبط، وهو فعل منفرد لرجل عملاق منفرد بفكره ورأيه الأحادي، ولكنه حريص على حمل المصداقية ونقلها إلى الآخرين، فلو نكون أكثر وأكثر مع النص ونصوص أخرى فسوف ننجر إلى ذوات تراكمية (ونحن في فلسفة الدهشة والذوات التراكمية حقل الرؤيا).

علق هيبته على شوكة في قمر/ وحط على بلدة أفسدها اليود = الشاعر أطلق رجلًا كما يطلق الطيار طيارةً، أطلقه بجولة دولية هي جولة (سوبرمان) وإن كانت هيبته معلقةً أو منطلقةً فهو رجل الباث يبقى، والباث هو المسؤول عن هذه الرحلة السماوية = قال: - أنا واحد لا يُحْصَى،/ حارس يستر عورة الممتلكات بأحلام كثة،/ ويصحو على كؤوس خاشعة تكتظ بإله مغشوش./ .

عندما نتكلم عن الوظيفة التداولية هذا يعني أن ندخل إلى الزمكانية، زمن حدوث الفعل، وفعالية الأفعال، ومدى تراكماتها في المكان، فالقصيدة تأسست أيام الحصار: الحصار على الشعب العراقي في التسعينات (قرأتها عام ١٩٩٩م في إحدى المجلات الصادرة في إسبانيا وهي «مجلة ألوح» والتي كان يرأس تحريرها الدكتور محسن الرملي).

فالفعل الرمزي ابن مكانه، والمكانية متنقلة حسب الزمان، إذن ليس لدينا أرض صالحة للزراعة، علينا استيراد الأراضي مع فلاحيها، فالممتلكمات والأحلام الكثة، علاقة الممكتلكات مع الأحلام، وعلاقة المالك مع الحالم، وهما سببان بالإله المغشوش، حيث الفعل اكتظ، وقد حوله إلى فعل مضارع، أراد منه حركةً حاضرةً؛ حركةً للشطر الواحد وهو ينتظر دهشةً أخرى، فهذه التداعيات هي امتدادية للأفعال المتراكمة في القصيدة ككل: تسهب، أحتاج وتتوارى، أفعال مضارعة لحركة فعل واحدة، أي السبب الذي دفع الشاعر إلى الكتابة، محنة الكؤوس ومحنة الحصار بعد الحرب والحرب الفضفاضة.

كل هذا الشجن قاده الشاعر برموز نزلت من الذهنية معتمدةً على منظور خارجي، فالحرب حرب أرضية سماوية وهي غير وهمية، وكذلك الحصار تُرْجِم على أرض العراق، ومن أرض العراق كانت رحلة الرجل العملاق (سوبرمان) = الوجه المقارن مع أفقر دولة بإفريقيا، وهذه علاقات رمزية رسمها الشاعر بشكلها المعنوي مغطاة بمفردات تحمل تلك المعاني، ومنها الأفعال ومنها خارج الأفعال ولكن لها علاقة مع الأفعال: باعت الأرملة دفترها الصحي.

إن الرمز الأدبي تركيب يستلزم مستووين: **(مستوى الصور الحسية التي تُؤْخَذ قالبًا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية التي نرمز إليها بهذه الصور الحسية./ ص٢٠٤ - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. د. محمد فتوح أحمد - جامعة القاهرة).**

هنا تتوضح العلاقة الرمزية بين الأرملة وليدة الحرب/ الموت، وبين المخالب الليلية ومن يجيد فنيتها بترتيش الوجوه/ الأجساد وتصفيتها. فالتعامل مع الرمزية لا تقودنا إلى جمالية الجملة ودهشتها فقط وإنما تقودنا إلى مواقف فلسفية من العالم، ونحن ننظر بثقب صغير كثقب الباب في التحليل والمتابعة الجمالية على جميع الوجوه التي تتمتع بهذه المؤسسة الواسعة.

الشاعر العراقي سلمان داود محمد ومحطاته التي اعتمدها إن كانت في الرمزية أو في توليد الجمالية ما هي إلا رفض للواقع وعلاقاته التي تقودنا إلى الانحطاط والتآكل، ومن مثله من الطبيعي جدًّا أن نجد هناك من يقف ضده وهناك من يعزله أو يطارده ليكون كالطفل أخرس حتى في القصيدة، فقصيدة الشاعر قصيدة تغيير للبنية التحتية والداخلية للإنسان، وهي تدفع الآخر والمتلقي على انفتاحات عالمية، وهذا لا يروق لأصحاب المصالح والقوى البرجوازية المهيمنة هنا وهناك.



القسم الخامس:



الفصل الأول:

ما بعد القصائدية

إبستمولوجيا النص بين الشعرية والقصدية

ربما نجد مغايرات في تسمية المصطلح والاختلاطات الفعالة ما بين الحداثة وما بعد الحداثة، أو لأقل ما بين القصائدية وما بعد القصائدية في الشعرية، والتي سأدخل منتجعاتها من خلال الأعمال الشعرية للشاعر العراقي سلمان داود محمد، فقد كتب الشاعر خارج القصائدية الكثير من التعريفات المعجمية الخاصة بالشاعر، ومن هنا سأكون واحدًا ممن تطرق إلى ذلك المعجم الخفي الذي أبحر به الشاعر العراقي سلمان داود محمد والتفكيك الفلسفي لما بعد القصائدية في تجربته الشعرية.

الشعرية تعكس شيئًا من البؤس الإنساني المطروح في المجتمع على مدار العالم، ولكن هناك ما بعد القصائدية ضمن الحسية الشعرية والتي تطرح الحزن المطابق لهذا البؤس المصفف، والذي قد ينتج وليد اللحظة.

نحن نتجه نحو الفكرية الثابتة وليس نحو الفكرية اللحظوية، وبما أننا مع الفكرية، فهناك قوانين حياتية تدفعنا ما بعد ما يُنْقَل، وتشريح هذه الأركان التي طرحها الشاعر العراقي سلمان داود محمد ضمن التجربة الشعرية، وما بعد القصائدية تجربة جديدة أيضًا، وليست ككل التجارب المتواجدة على النحو العالمي، وهي تجربة فلسفية خارج النطاق الشعرية، ولكن ما وراء القصائدية وكل تفسير أو تقطة قصيدة غير مدونة.

الحقيقة الصورية تتطابق دائمًا مع الوقائع المطروحة، وهنا الفكر يميل إليها بدون شكل، وعندما نميل إلى الحقيقة الصورية، تكون القصائدية قد سبقتنا، ونشير إليها في

هوامش، وهذه الهوامش تعني لنا الكثير في الحقيقة الصورية، وقد طرح ديكارت حول الحقيقة الصورية (وهو اتفاق الفكر مع نفسه وخلوه من التناقض).

لذلك فليس هناك تفيت كتابي إلا وجمعه الشاعر لتسيير العملية الشعرية والقصائدية ضمن المنهج الاستقرائي (فالقياسات العقلية هي كيفية استخدامها، والاستقراء استخدام للحس لأن معرفة المحسوس لا تتم إلا عن طريق الحواس والإدراك الحسي). لذلك يعتمد المنهج الاستقرائي على الملاحظة والكشف عن القوانين التي تلاحق المعرفة.

وهنا قد نقل لنا الشاعر حقائق صوريةً، بعض الكتل المرمية من وقائع المجتمع العراقي، كتلك التي أشار إليها الشاعر في الأعمال الشعرية الأولى. وكذلك بعض الشروحات في الأعمال الشعرية الثانية، مما شكلت فعاليةً معرفيةً إضافيةً إلى القصائد التي منحها الحرية الكافية كي تنطق وتتجول ما بين بلدان العالم.

إيضاحات لغير الناطقين بالعربية، ص125.

- الصمونة: مخلوق عجائبي السواد والرائحة والشكل غير صالح للاستهلاك الآدمي تمامًا، بسبب الحصار الدولي الذي هرس البلاد، وهو نوع من أنواع الخبز البشري على أية حال.

ما يطرحه الشاعر حول هذا المخلوق العجائبي له دليل حول حسية تتحرك حتى على مستوى الأكل والبيت، فالفطنة الشعرية تنقاد عادةً حول الأشياء، والأشياء ليست وهميةً وإنما أمامنا تراودنا على مدار العام.

- طريبيل: منطقة حدودية بين العراق والعالم أصبحت ملاذًا للمهاجرين العراقيين الباحثين عن فرصة للتنفس والبقاء على قيد الوطن والمراسلة والحب وعدم الانقراض، عن بعد حتمًا.

يلاحق الشاعر الفرد العراقي حينًا، ويؤول حركاته، بل وينقشها في القصائدية التي يعتمدها لأنها تشكل البؤرة المركزية للمعاني المأخوذة من باطن الوطن.

وعادةً كانت طريبيل تستقبل تلك الوجوه المفعمة بالهروب والخوف من نظام لا يرحم الأبناء مهما حدث.

- الباب الشرقي: مكان في قلب العاصمة بغداد مخصص لبيع وشراء كل شيء ما عدا الدموع بكونها ممنوعةً من الصرف.

التشكيل المكاني له نتائجه في المعاني عند الشعرية، وخصوصًا إذا كانت الأمكنة لها علاقة مع الباث عادةً، لذلك لا يمكننا قلب الأماكن عن حقيقتها المتسعة، فهي تشكل شكلًا ممسرًحا في القصائدية كما عرضها بانزياحات متتالية الشاعر في هذه النقاط التي نتناولها، ولكي نكون مع المكان فهناك حركة زمنية تعنينا لمعرفة تلك الأماكن بشكلها الشعري المطروح، فالزمان زمن الحصار والأسى والدموع.

- ساحة الطيران: مكان يتمركز في بغداد يرفرف في سماء القلب بلا أجنحة.

- باب الشيخ: حي شعبي بغدادي يمتاز بالفقر الشاسع والغناء بعد منتصف الليل، وهو مسقط رأس صاحب الكلمات هذه.

- خان البالات: مكان يرتاده الفقراء للحصول على ملابس مستعملة، تلك الوافدة من بلدان الغير وبأسعار زهيدة كأنها (تناص) مع حياة المستهلك المحلي.

- السايلوات: مذاخر لخزن الحبوب، ويُلَاحظ احتشاد الشاحنات حولها وقداإكتظت بأكياس الحنطة والشعير تزامنًا مع رفيف الطيور الباحثة عن تلك الحبوب التي سقطت سهوًا أثناء التفريغ والإجهاز عليها بنهم.

إن حساسية الشاعر تخرج من الداخل القلبي والذهنية إلى الأماكن وخصوصًا مكان مسقط الشاعر والأماكن المحيطة به، لذلك فالأسلوبية تمزج الأماكن في المحادثة الحوارية، وتشخيصها شعريًّا يعني المثول أمامها وتشخيص ما يدور حولها، وعندما يكون الباث جزءً من تلك الأماكن، فتكون اللغة مسلطةً كل التسليط عليها، ويندرج الحسي بالدرامي، والذهني بالرمزية، وكذلك الحضور بالتعبيرية مما تعطي نتائج وقائع استصوارية منقولة من المشهد اليومي إلى الشعرية.

- قاصات المشرق: ماركة تجارية لإحدى الشركات المتخصصة في صناعة خزائن النقود، ذاع صيتها في زمن الحصار والفاقة أثناء تسعينيات القرن الماضي، وكانت تشكل معادلًا استفزازيًّا للناس عند مشاهدة الإعلانات المتكررة عنها في أوقات استراحاتهم أمام شاشة التلفزيون وهم يكابدون ضيمًا لا تسعه كل (قاصات) العالم وخزائنه.

الميول إلى عيون التلفيزيون وقت التنفسات العجيبة التي يوفرها المرء العراقي هي متابعة تفحيصية والنزول إلى عبقريته في الحدث الساعاتي واليومي، وهكذا الشاعر العراقي سلمان داود محمد والذي كان يدخل البوابات السماوية من خلال السماء الأولى في غرفته التي تشترك تلقائيًّا مع غرف الآخرين والنزول إلى مصائب القوم، لأنه واحد من رواد تلك المصائب، وقد كانت الإعلانات التي تُفْرَض فرضًا على المشاهدين وحتى يومنا هذا، وهي حالة استفزازية عقيمة لا تؤدي إلا إلى ضيق الرأس ووجعه وضيق التنفس وفرز اللعاب بمادة الاحتجاج السرية لأن (الحيطان لها أذان).

- القشمريات: تعني الترهات/ الاستغفالات/ الأكاذيب، ومن هي على شائكتها، ترد غالبًا في اللهجة البغدادية الدارجة للتهكم والسخرية والحسرة أيضًا.

ونكتفي بما طرحه الشاعر علينا.

دليل غير سياحي لقارئ عابر

ليس هناك قارئ عابر مع الأعمال الشعرية، وخصوصًا من اعتنق هذه المنتجعات، بل هناك قارئ ينقب ويقلم أظافره، ويخرج بتنغيم نحو الأريحية ، مع شخصنة صورية غير عابرة في نهاية دليل الشاعر العراقي سلمان داود محمد الشعرية، فهنا الشاعرية الأولى، وهي قوة دفع ذاتية، انتابت الشرعية المطروحة في أحضان القصائد السماوية:

(١) شارع النهر: من أسواق بغداد القديمة، يتوسط شارع الرشيد ونهر دجلة، ويكتظ عادةً بمتاجر الحلي الذهبية والأكسسوارات والعطور والتحف المزيفة وسواها من الكماليات، يرتاده الأغنياء لممارسة الاقتناء، والفقراء لمزاولة الفقدان وما بينهما الباعة

المتجولون الذين غالبًا ما يتوحدون في صيحة واحدة مفادها: (الله يديمك يا رخص) وهكذا./ ص٢٠٨ - الأعمال الشعرية الأولى.

قدرة المخيلة لدى الشاعر جعلتنا نتابع تشكيلاته اللغوية (الله يديمك يا رخص)، هذد جملة يتداولها الباعة عادةً وهم يفترشون الأرض أو خلف عرباتهم، الشاعر ينتقل انتقالات ضمن علم الجمال وينقل تلك الصور الواقعية من زمانها ومكانها إلى البياضات المملوؤة بالمعاني والمخيلة الشاعرية، فالتشكيل المكاني فرض رؤيةً بصريةً لمحسوسات وماديات تواجدت عبر السمع وركنت مع البصرية والمشهد الدرامي الممسرح ما بعد القصائدية.

نحن مع المؤشرات القصدية التي ينقلها الشاعر إلينا ضمن سيميولوجيا التواصل، وهي انتظار المرسل أن يبدأ بنوعية ما مع المؤشرات القصدية فالباعة والسوق والأغنياء والفقراء، كلها تجسيدات حية وليست تلقائيةً، لأنها خالية من الألوان أولًا، ولأنها حالة اجتماعية محسوسة ومادية ثانية.

(٢): سوق الصدرية: حشد من الدكاكين المتواصلة، تتفاقم بين شارع الجمهورية وشارع غازي، تخصصت ببيع الفواكه وأشلاء الخراف والحبوب وغيرها من السلع المفخخة بالغش المتقن - ص٢٠٨ - الأعمال الشعرية الأولى.

إن اقتباس المعاني تمهد الطريق نحو الخيال في الكتابة الشعرية والكتابة القصائدية، وهنا قد أوجدنا فكرًا ممنهجًا مع فكر الشاعر الذي ينساق من خلاله نحو نقل تلك المعاني بشكلها التواصلي والتي أشارت إلى القصائدية، لذلك ومن خلال المشاهد التي ننقلها تساعد القارئ على التعرف إبستمولوجيًّا بروحية النص والانجرار خلف معرفته بشكله التفكيكي، فالتفخيخ بالغش، هذا يعني أننا خلف دراية مصففة لشريحة من الناس تسيطر على روحية المرء وتسير حياته اليومية، بل وتدفعه إلى ما وراء المصداقية في السوق العراقي.

(٣) ساحة الأندلس: مربط للحانات وفنادق الدرجة الممتازة والمستشفيات الخصوصية، وأغاني الشعراء بعد منتصف الليل، ولا تمت هذه الساحة بصلة إلى بلاد الأندلس أو سقوط غرناطة إلا في التسمية والأسى.

شعرية متطابقة، ترغب بالتوسيع وتطبق عقليانتها، وتنثر ما يدور في عقل الشاعر، ضمن برمجة عقلية ذاتية تعكس وظائفها للمكانية والآخرين فالتمازج الفعال الذي رسمه الشاعر يتعلق بالأمكنة ومنها مكان (ساحة الأندلس)، وقد دلنا الشاعر حول هذا التمازج العيني المكاني وعلاقته في بلاد الأندلس للتدليل على المسلك الاستقرائي بما ذهب إليه وما هو حول الساحة من حانات وفنادق، وما يطلقه الشعراء في أغاني بعد منتصف الليل كأننا أمام جنة عقلية عكسها الشاعر بميزة استقرائية عينية، وهي إحدى وظائف العنونة الماثلة أمام المتلقي وعلاقتها بالقصائدية داخل المنظور الذاتي.

(فور ما تطرح مشكلات المعرفة في منظور من الاستثمار العقلي الدقيق، يتمتع الباحث عن كل إسناد إلى واقع مطلق، فيصبح كل شيء وظيفيا، سواء الموضوع أو الذات./ العقلانية التطبيقية – غاستون باشلار. – ص١٥٧ – ترجمة: د. بسام الهاشم).

(٤) ماكو: تعني باللهجة العراقية الدارجة – لا يوجد – أو – لا أحد – وهي صيغة للتعبير عن – الشحة – وهي على أية حال صفة من صفات الضمير العالمي الآن.

ورد في كتاب الباحث العراقي هادي العلوي «المعجم العربي الجديد» أن أصل « ماكو» هو «ما يكون»، ولكن مفردة ماكو والتي يتداولها أهالي بغداد خصوصًا يرجع تسميتها إلى اللغة الآرامية ويقول الباحث طلعت ميشو: **أكو – ماكو:**

يقول د. طه باقر في كتابه (من تراثنا اللغوي القديم):

الكلمتان "أكو" و"ماكو" من المفردات اللغوية الغريبة التي يقتصر تداولها على عامية العراق، وتعنيان، على ما معروف، (يوجد) و (لا يوجد).

وقد حار المفسرون المحدثون في تأصيلهما وذهبوا مذاهب شتى، فمنهم من رأى أنهما اختصار لـ"يكون" و"ما يكون". وجاء في معجم الألفاظ الكويتية للشيخ جلال الحنفي البغدادي أن كلمة "ماكو" مركبة من "ما" النافية ومن كلمة "أكو" التي خمنها تخمينًا صحيحًا على أنها من الألفاظ العراقية القديمة التي بقيت معروفةً ومتداولةً إلى يومنا هذا.

ونُقِل عن الأب إنستاس ماري الكرملي أن "أكو" و "ماكو" من الصابئية (المندائية) التي هي فرع من الآرامية والتي نقلتها عن اليونانية (كذا!).

وتعيننا النصوص المسمارية على حل هذا اللغز اللغوي، فقد ورد في اللغة الآكدية كلمة "ماكو" بمعنى: لا يوجد، وترادفها في اللغة السومرية "نو- كال»No-Gal (لا يوجد). وتعني اللفظة الآكدية "ماكو" عكس معنى الكلمتين اللتين تعنيان يوجد وهما "كاشو" و"باشو".

توظيف المفردات المحلية وإعادة توطينها في الشعرية، توسع المعنى أكثر وأكثر، بل تنقاد إلى الدخول مع الشاعر إلى حيثيات المدينة التي يقطنها، فمنها ولادته ومنها تعلم الحرف واستنطقه، وقد تتقارب تلك المفردات أكثر وأكثر لتعين لنا اتجاهات الشاعر البلادية. ويُعَد هذا من السلوك المحسوس لدى الشاعر وهو ينازل عبقرية اللغة ويدجنها في الشعرية وهو واقع ملموس سيميولوجي، يحوي على إشارات ويرمز إلى الأشياء التي ينقاد إليها الباث عادةً.

(٥) الـ»بيبي لاك» طراز من الحليب المجفف، تسلل عبر مذكرة التفاهم الخاصة بمقايضة النفط بحياة -منزوعة الدسم-

لكي أكون موجودًا علي أن أشرب حليب «بيبي لاك»، ولأنه مجفف بالتأكيد ستجف المعدة ويجفف اللغة عند المضغ. الوظيفة التجزيئية تراودنا بشكل يومي في عراق العجائب، فتتسلل إلينا المواد القابلة لطعن الإنسان، ومنها مواد وجع المعدة وإبادة الجسد من الوجود العراقي، لذلك الطعن بهذه الأشياء وسيلة ترفيهية فلسفية غير قابلة للإزالة.

- تتحوسم: اشتقاق من اسم حرب (الحواسم) الأخيرة بين العراق وأمريكا، والتي انتهت بسقوط النظام واحتلال البلاد وبدء عمليات السلب والنهب، ويطلق العراقيون كلمة الحواسم للتندر والإشارة إلى اللصوص الجدد. ص٢٩ - الأعمال الشعرية الثانية.

هذه النسخة الأصلية التي يراها الشاعر كُتِبت في قسم الحواشي، وهي تعلن عن ديمومتها كتراث فعال أصبحت في عراق ما بين سيفين، فقد تحوسم العراق كله، وهذه آخر

النسخ التي بين يدينا ونحن نعلن في الكتابات عن حواسم ما بعد الحرب، والآن حواسم ما بعد الانقلاب، وحواسم النفط الكبار، وحواسم العقول المركونة وهي معلقة بآذان الفجر.

ملحوظة: يرجى تمزيق الورقة لأنها من نتاجات الحواسم؟!

معطيات الشاعر العراقي سلمان داود محمد تلفت الانتباه دائمًا فمن الحواشي إلى تعدد السرقات وإلى تعدد الأمكنة، ومنظور الأمكنة يتلو علينا بمناطق بغداد/ العراق، وهو يسعفنا بإسعافات أولية لأن الجرح ما زال ينزف.

(٧) الثرثار: مستودعات لخزن فيضانات الأنهر، أما الآن فلم يعد كذلك، خاصةً وأن نهري دجلة والفرات وتوابعهما تحولت إلى أشباه طرق ترابية، وبإمكان الفرد أن يعبرها مشيًا على الأقدام، مع ضمان عدم حدوث البلل أو التعثر -لا قدر الله- بالأسماك والغرقى والهناءات العائمة. دليل سياحي لقارئ عابر - الأعمال الشعرية الأولى - ص٢٠٨.

المعنى المعتمد في الحاشية، تجمعات فكرية منسقة تعني ما بعد القصائدية وقد رتبها الشاعر برؤية بصرية منحازة إلى الأماكن التي وُلِدت فيها.

سد الثرثار كان يساعد نهري دجلة والفرات من الغضب ويبعث إلى روحيهما الهدوء، لأن غضب النهر فيضانه. وهو يركن ببواباته في سامراء، وقد نقله الشاعر إلى البياضات لينفخ في بابه ويفتحها لأن منسوب النهرين قد انخفض كثيرًا في أيام الردة، وأيام الردة كثيرة.

(٨) سوق الجمعة: أو سوق -الحرامية- وهو الشقيق الأصغر لـ -سوق مريدي- المعروف في بغداد كبورصة للمضاربة بالمقتنيات المنزلية من أفرشة ومستلزمات مطبخية ومواد كهربائية وسواها، وبمقدور الزبون أن يعثر على ما يريد هنا، ابتداءً من الإبرة وحتى الدبابة - دليل غير سياحي لقارئ عابر.

جزء من بصرية النص وتعدده والاعتداء على منافذه الإشارية، فقد قدم الشاعر بورصة المضاربة السوقية بسوق بغداد، وأعلى بورصة بورصة النفط وميوله الإجرامية

نحو جيوب الآخرين، فبصرية النص تمنحنا الوقوف نحو ما يجري خلف الكواليس وإعادة ترتيبها بحواش لفهم الفهم، وهي المعاني التي رمز الشاعر إليها في القصيدة المرجو كتابتها ونشرها في الأعمال الشعرية الكاملة، وهنا تمنحنا البصرية بطول النظر والوقوف نحو تلك المعاني والرموز والإشارات، فمنها الاستفهامية ومنها شحن التشكيل وتنشيط النوايا الدلالية.

(١٠) الحصة: كائن خرافي يبلغ من العمر بضعة من أجزاء الكيلو غرام أو يزيد قليلًا، يتشكل من لطخة زيت وحفنة عدس ورشقة طحين ومكعبات صوابين وشظايا من السكر والملح والرز والشاي ومنظفات الغسيل... إلخ، وهذا الكائن من اختراعات السوق الإمبريالية المشتركة، ويُسَمى جزافًا -الحصة التموينية.

هذه جزء من اشتراكية الدولة وبالأحرى الحكومة مع المواطن، لكي لا يعرض جسده كسلعة دون ثمن، فوضع التموين العراقي أثمن حصة تعجيزية وهي من منجزات الحكومة الثورية ووزارة الحروب الشفوية والتحريرية، وقد اعتنى المواطن العراقي بحالته المرقعة، وحافظ على مواطنته من أجل السعادة النافذة في العراق، لذلك أخذت الدولة تستورد السلع الملموسة والتي تحوي على حسية واعية من أجل مواطن الغد وسعادته المبرمجة.

(١١) ملجأ العامرية: مبنى لصناعة الموت، طاقته الإنتاجية خلال يوم ١٣/ شباط/ ١٩٩١ فقط أكثر من «٤٠٠» طفل وامرأة وشيخ -عراقيو المنشأ-، تم تسويقهم وبخبرة -أنجلو أمريكية- إلى مخازن جمع الأشلاء. يقع بالقرب من معامل -بسكولاته- الشاسعة المرارة.

هنا صورة بصرية حاضرة فككها الشاعر بالكتابة، وهي ليست رابطًا مفقودًا بين الأشياء، فإعادة الكتابة بشكلها التشريحي أعدت على قصيدة ثانية، قصيدة ما خلف الأبواب تنتظر من يقرأها، والشاعر العراقي سلمان داود محمد كان حاضرًا مع بصريته لتجسيد هذه الصورة الدرامية ونقلها من الواقع إلى الحقيقة كتابةً، والتشريح هو التشريح الجسدي لتلك الصورة الشعرية والحسية التي اعتمدها.

وقد سمحت الشعرية بتحليل تلك العوالم الجمالية التي اعتمدها الشاعر بنقل الوقائع من التعامد إلى البياضات، وسر اللوحة هو جمالها (وإن كانت حزينة وتؤدي إلى القتل) ولكن عملية نقلها تؤدي إلى صدمة حسية بالمتلقي الذي يقرأ تلك الصورة الحسية المنقولة.

(١٥) زعاطيط: الاسم الحركي للأطفال وفقًا للمفهوم البغدادي السائد.

لفظة «زعاطيط» هي بحد ذاتها تحمل رؤيوية المشهد المتداول ما بين أبناء العراق، وتشكل انزياحًا عن اللغة الأصلية، وهي لهجة نافذة ما بين أبناء المجتمع العراقي، وهناك معان إضافية إليها، مثلًا نقول «زعطوط» أي الطفل الذي لا يدرك، وهذه التسمية تُطْلَق على البالغين الذين يتطفلون أو ينحرفون عن المفهوم العام.

الشاعر نقلها لنا بشكلها المتواجد والمتداول ما بين أبناء المجتمع العراقي، مما أضاف إلى القصائدية حوارًا فعالًا تشكيليًّا ضمن اللغة العربية.

(١٨) يا نجفي: نداء شخصي يحلو لي أن أطلقه كلما يشتد القصف -البريطا أميركي- على العراق، وكلما دفعتني الظروف اللئيمة إلى مغادرة مسقط رأس الأعالي بغداد، و -يا نجفي- تعبير مستوحى من اسم المدينة «النجف» التي تحتوي على رحابة فائقة لإيواء أضرحة الأئمة والسدنة والعلماء والجهلة والشهداء واللصوص والحزانى والمنسيين... إلخ، وخلاصة ندائي هذا يعني: يا خلاصي.

تشتهر مدينة النجف بأكبر مقبرة في العراق، (وعلى مستوى العالم)، وهي حافلة بالأموات من كل صوب وجهة في عراق اليوم والأمس والغد، وقد رمز إليها الشاعر كمدينة تستوعب الجثث في كل زمان من أزمنة الموت في العراق عامةً، وهي طاقة تبليغية في اللغة ينقلها لنا الشاعر بشكلها البصري والسمعي، مما أضاف للمشهد الشعري حالة تخزين الأموات في العراق ولكن لا نعرف مستقبلهم وما يواجهونه، فالخليط المنظم للأموات من صاحب الخمرة إلى اللوطي وإلى المحتال وإلى السارق وإلى المسروق والمجرم ومنظم المافيا والمسلح والبريء والمؤمن وصاحب السعادة والتافه والقاضي والمدرس والطبيب و... و... و... ، وكلهم في غرف متساوية في مقبرة النجف الأشرف.

هذه الرؤية المنقولة لها أشكالها ومحولة على نسق دلالي، ومتضمنة آلة الكتابة التي أطلقها الشاعر في القصائدية. مما أضافت قيمًا تعبيريةً ضمن الجدولة الواقعية ما بين أفراد المجتمع العراقي.

(٢٠) التاتات: جمع -تاتا- وهي باصات للنقل البشري، تعج بالسخام والأصوات الوقحة والمصائر، اقترحتها كمكان لاقتسام التركات المزمنة بين «أنا» المتكلم و»هو» الآخر، وفقًا لما جاء به النص.

استيعاب الآخر كوظيفة تواصلية مع الصورة التي نقلها الشاعر تنتج لنا تفاصيل الحدث الشعري في الحاشية المعتمدة ما وراء القصائدية، وهي رؤية صادمة بما يمتلك من تشريحات وانزياحات على مستوى الحدث الشعري المنقول، لذلك أعطت لهذا المصطلح -التاتات- العدول عن النمط العادي، وهي من الأشكال الظاهراتية التي بينت في الكشف التوضيحي عن مهام المفردة ووظيفتها بالوقائع العراقية.

تستوعب اللغة جميع المصطلحات الواردة فمنها الدارجة كلهجة محلية ومنها غريبة التداول، لذلك غرفة ما بعد القصائدية توضيحات مبكرة للدخول إلى تلك المصطلحات التي تعوم مع اللغة. وتعطي هذه الصياغات الجديدة التحرير البصري والالتفاتة نحو الآخر من قبل «الأنا» الفاعلة في النشيد الشعري، مما يميز القصيدة الجديدة وعدولها عن التقليد، وتجري بمجرى حداثوي بنقل الأشياء من الطبيعة إلى الذهنية بشكلها المتعامد.

(٢١) الفياغرا: منشطات جنسية مرخصة من قبل الأساقفة والفقهاء. والله أعلم.

هي أقراص زرقاء اللون عادةً وتساهم في زيادة الشهوة الجنسية بعد فترة من تناولها، تؤثر أقراص الفياغرا مباشرةً بعد تناول قرص منها. لكن من يتناول الفياغرا يشعر بتأثيره بعد ساعة من تناول الدواء. وتعمل على زيادة المتعة الجنسية أو إطالة فترة التمتع بالشهوة الجنسية لدى الرجل. معظم الدول تمنع هذه الأقراص إلا بوصفة طبية، ولكن على ما يبدو في عراق الأمس واليوم انتشرت من مثل هذه الحالات الممنوعة والتي شكلت إفراطا في سماح تناول الأدوية المنشطة حتى لباقي الحالات.

رؤية الشاعر نحو التصحيح رؤية إنسانية قبل أن تكون رؤيةً منقولةً ذات نتائج إنسانية، وهكذا هي الشعرية تجانس الحالات المجتمعية في السراء والضراء.

(٢٣) الميدان: ساحة أو كراج، بلا ملاذ لانتظارات المشردين والموظفين والعتاة والمفكرين والسكارى وأباطرة التعليم الجامعي والعاطلين عن الاكتراث بما يجري. وغيرهم. تقع في مركز المدينة.

كانت ساحة الميدان تعج بالمارة والمتمردين إبان السبعينات والستينات، ويتوسط الساحة وزارة الدفاع العراقي، والتي اعتبرها العراقيون رمزًا للجندي العراقي المدافع بإصرار عن العراق، ولكن التحولات المفرطة التي داهمها من جميع الجنسيات الوظيفية والاختصاصات العاطلة عن الإشارة الوطنية، فهذه التحولات في ظل حكومة لا تراعي تراث العراقيين وتحاول أن تبيد كل شيء جميل، إلا السراق وأصحاب الترف المجاني وأصحاب النفوذ عامة.

لا تظهر المحسوسات لدى الشاعر إلا بحضور المحسوسات ذاتها، وكذلك الأمكنة، وهي إحدى المحسوسات الظاهرة والتي يعيشها الشاعر بشكل يومي، أو ينقلها برؤية شاعرية إلى القصيدة الحديثة مع تصاوير تتعلق بالمخيلة يتم ترجمتها شعريًا.

الفصل الثاني:

إضافات شعرية

نسعى أن يكون القارئ مع هذه الإضافات قد توفرت لديه بعض طقوس الأعمال الشعرية الأولى والثانية، فالقارئ الذي يركن في دول عربية لا يمكنه أن يزور هذه الأعمال والتي تتوزع في بغداد شارع المتنبي، وفي نفس الوقت لا يمكننا حملها جميعها مع كتابنا النقدي، ولكن كتجربة أولى، انقل من كل مجلد ست قصائد، وذلك لاطلاع القارئ على بعض القصائد التي هي في غرفة الشاعر العراقي سلمان داود محمد.

ويفرحنا جدًّا أن يكون القارئ قد تابع ما ننقله من رؤى شعرية عبر القصائدية وما تحويها، وهي خاصية عربية - عراقية دون تراجع، وقد كتبت بفترات عراقية مختلفة، ولكن حافظ الشاعر على نفس المكان، وقد كتب:

سلمان داود محمد

من بغداد، عاش فيها وسيموت فيها.

وقد تُرْجِمَت قصائده إلى اللغات الإنجليزية والفرنسية والإسبانية والألمانية.

القصائدية هي لبنة الحداثة التي نقدمها في كتابنا النقدي هذا، والقصائد المرسومة التي بين رؤية القارئ والمتلقي هي خارج سيطرتنا، وبالإمكان الكتابة حولها لأنها أصبحت ملك الجميع.

علاء.ح

كوبنهاكن الدنمارك.

٩-٦-٢٠١٧

الأعمال الشعرية الأولى

غيوم أرضية

(إمضاء)

أهلي

كم حذفوا من كتب الحدائق فراشة الانتباه

كم جمعوا أزمنةً يافعةً بخوذة

كم عطل في الأعالي ..،

ها نحن ذا حمامات صدئة

لم تعد لامعةً في مدار الهديل

أو غريق رصين لم يعد منبهرًا بسحنة النجاة

وأنت. يا خطأي المؤبد

أوقفي النشاز المتيقظ في ركامي

انشغلي برثاء المعجزات

أو تذرعي بالبكاء أمام تصاوير جاثمة

فإثمي ناصع ومقدساتي شخيييييييير..،

أرضي محض سماء رشقت قمصان أسئلتي

بطائر متسخ ...

شيخوخة في المرايا تزين روحي بالطواحين ..

إبتسامات وعرة تستيقظ في صباح سام

كان ذخيرة السنونو ذيل مشطور ..،

بوصلة تستبدل ابواق متاهاتي بجهات من كبريت

لا أحد غيرها أوحى لزناد العكازات

أن يكبد أوسمة العدائيين لمعانًا أعمى

لا أحمد غيري يغسل نجمها بظلام فاقع

السادرون بنقوصات فذة

وحدهم من يرفع حتفي إلى كمال فج...

***

(انتباه)

٧ قرون من العسل الكسول غير كافية لتخريب مكننة الربو.

٧٧ شمسًا لن تتمكن من إسعاد الأعمى.

٧٧٧ دهرًا لن تتمكن من الاغتسال لا تعيد آدم إلى ما كان عليه.

٧٧٧٧ (لماذا) تكفي لرجل أدمن المشي على (٤)

أن يتأرجح في (٦)

..

(إنتهى)

***

إسوةً بشؤون الغير

هدمت قناديلي وخبأت يقيني في قمر ميت

أمتثل:

لخراب مأهول بالندرة ...

لأوهام ابتكرت فقداني ...

للصوص عشرة اقتسموا المسروقات بعدل أسود ...

لحنان لاصق ...

لتمثال علامته الفارقة (فأسي) ...

لضمير نيء ...

إسوة بمقترباتي

رافقت غبائي كي أنسى:

(الصفر) المضروب بـ(١)

يساوي

غدًا ....

***

(غيوم أرضيّة)

(١)

الموت مكنسة قرمزية ...

المباهج أكذوبة تتلثم بالآدميين ...

الحقيقة زهرة من خسائر ...

الحب دم يزاول دفن الأقفاص ...

النظافة إبرة توقظ في رحم المهانة

طفلةً من أسف ...

المصادفة معجزة راكضة ...

ثمة صياد تسلح بالزنابق

وأهدى للثعبان قنفذه الوحيد

دونما شجن

يرقد الآن في مقبرة الخارجين عن الصواب ...

بهمة دود ماهر

حفرت في براءة السكوت

عثرت على جرائم لبقة ..،

الشاهد نجار منهمك بالنعوش

والفاعل كرسي هزاز ..،

كان الكاهن ينضح الخيبة

في ظمأ الانتظار

ويهذي بمزامير

ذات جلال مشلول ..،

إذن

لا بد من خلل مخلص

يزرع في متقداتي

رمانًا

يدويًّا ....

(٢)

منذ نهار فادح

باضت آلهة الضوء

خطيئةً من كسوف،

ابتهجت ظلمات،

حفنة من رصاصات خرساء

تلمع في صدور ترطن بلغات حمر ...

صفصافة ناقصة

تؤول تفاحة الاكتمال،

الأفق يئن:

اخترقوني

اخترقوني أيها المتأثثون بعصفور مجعد

تهذبوا بالتوحش

احشروا بين متقنيات التأنيث

عيونًا تصهل

اجتاحوني كخنازير الفكرة

حين استأصلت ميزة الالتفات

انهالوا على أسراركم بالفضائح

لطخوا النعاس المقدس

باندهاشات قصوى

فالانضواء

الانضواء

الانضواء تحت جماليات إله ليلي

قبح يتوهج ...

(٣)

أعترف

إني آخيت حشود أساي

وأنقذت ودادي من ذهب المقصورات،

سرقت أحذية ترمق معراج الأد

بثقوب مزمنة

ونظفت عصافيري من ألق الجو ...

سأبوح إلى هيمنة الأوساخ

وسامة نيراني

وأفضح للأزهار خرائط مثواي

سأمشط تيجان الديمومة بالإهمال

وأنمو على مقربة مني

إني الموقع أعلاه

أسلحتي

مطر مرقط

ورخام

كضمير الثلج ...

***

علامتي الفارقة

(شروع في قتل النص)

لـ(حروف العلة) عفاف مكفوف

و(نحن) ضمير متصل بالمشاجب

...

أيها النص

آن للشك أن يصطحب الميزان

لتصفية القتلى من الأناشيد

فليس بمقدور الفخ أن يزدهر

من دون أن تحني البراري هامة الغزال

وليس بمقدور البحر أن يشعر بالكبرياء

من دون غرقى ....

أنت هكذا:-

كسوف مدجج بالضياء

وأنا منخرط في خرابي

كما تذرع السماوات بالأدعية

أكنس شراهة السدنة بالقرابين ..

كلما تهرب حمامة الفقدان في جبة الممتلكات

أصغي إلى سوسنة ..

كلما تلوح بالحرير

أجادل الكراسي بالقرفصاء ..

أيها النص

أبناؤك البور اعتصموا بالصدأ

مسحوا عطش المنطفئين بسراج مالح

وناموا على مقربة من خسران...

ورنيني مدبب ..،

سأثلم أعيادك بطفل يدق في مطحنة

وستسعى في تأبين هلالي

بساق وحيدة

وأخرى تلوذ في الألمنيوم ..

من غيرك يزج الأحلام في ثكنة

ويغرس وردة الشذى في الشؤون ..

من غيرك يحصي الأشجار بقلب ضرير

ويفكك العصفور في (ساحة العرضات) ...

أيتها الشوارع يا زوبعة الممسوس بوقت معاق

إلبسي قناع الوقاية بإزاء النشيد

فما كان ليعلو كل هذا السخام

لولا صباح يستبدل الشموس بالارتباك ..

نعم

هي نفسها

تلك الشموع الملطخة بالأعياد

تثرثر في المدافن ......

***

(صورة قيد)

اسمي: كريم، أو

أضع المرايا أمام المدافع كي تنقرض الحروب ...

عمري: ٣٧ شظيةً وأسًى يتكرر،

في تمام الهدنة ظهرًا

وقبيل الصيد بعصفور

شاهدت الأرض بلا قبان

والسنوات سنونوات

ترفرف حول الطواحين بسهو دؤوب ...

أوصافي في حشود تلوح وطحين أعمى ..،

لست من يمحو النكبة برغيف مختوم

أو يرفع الشرخ إلى سارية

ولست كما تدعي الثكنات

في ظلام الكمائن يوقد الحقول

لكني محتشد بجسامة الندى

أطرد شهوة التفسخ عن مفاتن الجثث

ولا أستدير

حين تغرد الغنائم في ردهات القسمة ...

أحب الموسيقى و(ساحة الطيران)*

وأحفر في السبائك (لا أريد)

فصيلة دمي (باب الشيخ)*

وعندي من الشظايا

ما

يجعل

النهار

مرقطًا .....

***

ازدهارت المفعول به

(خروف العلة

وفقًا لركاكة النصوص فازت الخوذة بالأبدية

وعاد المنصوص عليه إلى وحشته نادمًا

ينتحر المياه أمام رهبة اللا أحد

ويكسر أنف العدو بعفونته الباسلة ...

يوم ذاك – تعثرت الصواريخ بحقائب مدرسية

والعقارات كما ترى عالجت الأمر برخام وجلنار.

البدر هو الآخر نفذت بطاريته في تجفيف غسيل مدمى

ومضى يحتطب الأعياد

على قرابين ترعى في تقويم هجري،

من أجل ذلك

خشيت على خزائن المحنة من توبة اللصوص

كرهت نظارة الهدنة

وهواة العزف على المرارات بداء السكر

وجدت في حفظ البلدة عن ظهر قلب

طريقة مثلى للإيقاع عن المباهج

صوبت الجريدة نحو صحون عارية

وأشرت لبوليس الآداب: خذوهم ..

لم أتغافل عن الوشاية بي

لأني الدليل في متحف الشظية

وأطلقت يدًا من كتان تشير إلى غرقى

وتقصد كلاب البحر ..

رافقت قراصنة المعيشة

من فجر الحارات وحتى آخر نبض

في الإشارات الضوئية

تعلمت كيف يمدون الأطفال

كأسلاك موصلة للنشويات ..

أحببت كعادتي وقاحة الأمل

حين يسترق التجاعيد من اليائسين

بتمرير المكواة على المرايا

وصفقت كثيرا لمن باع المراوح

كي لا تطير السقوف ..

لهذا ستعرف بعد ضياع الأوان

كيف أدركت السماء خطورة العشبة

وسارعت بحلاقة ذقنها من الغيوم..

وكيف انتصبت شجيرات الجوز على هيئة بوابات

تذل الرياح وتنصاع لمفتاح أدرد ..

فليس ضروريًّا أن تحرق الغصن

لتضفي على وحشتك رائحة البلبل

أو تراهن بعينيك الخضراوين على جراد رحيم،

دع أنفاسك تنفض أختامها واسترسل:

– ماحال الأيام لديك؟

هل تزوجت من ساعاتي أعمى

لتبيض الأوقات نهارات سود ..؟

أم لبلوغ الذمة ميتتها الخالدة والتسعين

جعلتها تبحث في مزبلة المستشفى

عن ألسنة تفتتح المناسبة؟

أستبقى مثل الشرق تلتهم «الديلم»

بالنصف الأدنى من فينوس؟

لتتجنب ابنا يحسن تبذير الفجر على مؤخرة البوق

وتسيل (لماذا) من ساقيه الخشبيتين ..؟ ..

أخبرها إن شئت

أن هناك – حيث الكساح يوزع الأقواس على البيوت

أو بجوار ضمير ليس له من ذكر في البطاقات الشخصية

توجد أفكار تعمل بالأجرة في حانوت السرد

وأرصفة حررتها البلدية من هيمنة الوراقين

فليس مفيدًا أن تتذرع بالأحلام

وفراشك مصلوب على واجهة السوق ..

دع شؤونك في شأنها ودحرج القنفذ نحو أفاعي النايات

أو تلثم بالزنوج وأفتح الذئب على دواجن الخرس

أو. ما أخبار أبيك ..؟

هل أدمن عباد الشمس على صلعته المشتعلة؟

ماذا لو أقلع عن تهديد الإسرائيليين بأفلام حربية

وتخلص من وعكته الوطنية تلك؟

- ماذا عن إخوتك الخمسة؟

أما زالوا يعتصمون بخيوط وإطارات تتشبث بجدار؟

لماذا يتأرجحون كثيرًا كلما قرر ديوان المأوى؛

«إن الضحية آيلة للبوح.»

- ماحال الأم هناك؟

إلى م تربي النسر في صورة الزعيم

وتنذر للتاج دجاجاتها؟

أما حان لها أن تكشف عن صدرها في الغروب

فعسى. أو ربما تستدرج السماء؟!

وأنتَ ..

أيها المزمن في دس العثة بالمصابيح

المثابر في إكساء العورة بالدفوف

المنقب في الشاشات، أملًا بالعثور على شعير

مبرئ الفعلة بالأغاني

البارع في توسيع المأتم للتنكيل بأشجار القهوة..

آنت الفرصة لتهيئة المرمر

وتعميق الحفرة على قدر الضيم

فما عليك سوى أن:

تلملم خطواتك من الساحات

وترد الشجون إلى أصحابها في الربايا ..

أن تقلع وجهك المتسوس من صورة العائلة

وتلطخ ياقات القديسين بلعاب المنجل.

أن تعلن عفتلك القصوى في الأول من أبريل

وتفي بديونك السابقة من السعادة

أن تسأل نفسك فورًا:- لماذا «تلتهب» الفاقة في الأعماق

وتجيب سريعًا:

- من فرط المشي على أتربة عائمة فوق البترول ..

وقل للأقمار المشغولة

في تهيئة الأركيلة للحوت، أن تتصرف ..

وللدينار الفاشل في إغناء الجيوب الأنفية بدرهم من نسيم،

أن ينصرف ..

وللرواة أن سيردوا اللطخة من جهة «الآن» وينصرفوا ..

وللذين يدخرون الأكتاف في شاحنة القتلى،

لإغاثة الليل بالنجوم، أن ينصرفوا..

وللعشاء المتدفق من تأجير الحلمة لفم يلثغ بالورد،

أن ينصرف،

واحذر أن تغفر للمشمش حماقة المنظرين

قل لهم أن ينصرفوا

فلا طاقة للسيد «لوط» على الكلام

أو الرجوع إلى وظيفته القديمة ..

***

(طبعًا.. وإلى الأبد)

مثل أب لطفلين

أقبل الخارطة من جهة الشمال

وأفلي النخلة من دبيب الشظايا

أحترم الله وقصيدة النثر وأنت

وأعرف أن الطريق المؤدي إليك

قنبلة تفص بالأحلام حين تأكل السقوف.

لم يبق مني. سوى علاك

أتللق ظلك المستنير

صائحًا من ذروة في منارة:-

ال (آه) أكبر

ال (آه) أكبر

ال (آه) أكبر مما تدركه رزم الإغاثات.

لاإرث لي غير «حديقة الأمة»

وصغار مقذوفين من شرفة «اليونيسيف» ..

أنت سمائي التي. يا إلهي

لم أستطع التذمر من ليلها

مخافة أن أثلم الهلال

ولا من عادتي – كما تعرفين

الاتكاء على درهم يترنح في رسالة.

أتزمت للتراب

محتكمًا لمراسيم ثكلى توجها الطين.

ثم أتعرفين لماذا يموت الجنود:–

– لأن الحروب –عليها السلام– لا ترد السلام ..

لذا انصحي الخطى أن تكون لامعةً حين تلمس التراب

كما انصحي الخطى أن تكون لامعةً حين تلمس التراب

ستعرفين عند ذاك

كم كنت مشتبكًا مع الطريق

أستوقف العابرين إلى الربايا

إلى الوظيفة

إلى الجريدة

إلى حبيب

كآخر طفل في أول اليأس، أو هكذا:–

مدججًا بألوان ترتل وفرشاة تصيح:–

– انتبه يا صاح مرة

– رقصة الفرشاة تسعى في خشوع

– لحذاء تكشف الألوان سحره

– فتعاني من تخطيه الشموع.

لن أموت

فلا تقلقي

ما زال في «الحصة» شيء يمط الحياة إلى ساعتين

فانتبهي لأراك

قد أصطاد رؤوس الفجل بربطة عنق.

قد أضحك من صلة الغباء السمين بالياسمين.

قد أعري كتبي في وضح النقود.

قد أنفق اصفرار الوجوه على المرايا.

قد أتوب عن مزاولة المطر، رأفةً بقميص وحيد.

قد أفرك الضمائر بالقنافذ وأطلق البالونات.

قد أتجنب الليل بفانوس سيُبَاع.

قد أسهو قليلًا عن وسامتي ليفهمني الرصيف.

قد أتسلل «أولًا» في بلاط الضحايا وأغيب عن البيت،

لكني بريء من فردوس يلمع في مدفن الغرباء

وآمين لأصدقائي المشتعلين هناك

في العامرية.

***

الأعمال الشعرية الثانية

(واوي) الجماعة

((واوي) الجماعة)

أضبط أنفاس الجوري

على ساعة في معصم ديناميت

وأسعف ضيق التنفس بدراجة هوائية.

أدركت للتو أن المتبجحين برفيف لا يوجد -أصحابي-

وما تطاير من ريش بلاغتهم تلقفته سلال التنظيف

فلا صلة للمعالي بشأن كهذا

ولا شفاء لمالك حزين في عيادة (القرقوز)،

هكذا أفتقد ظلام الجرافات بنخيل يشتعل..

أنحدر من رسل منغوليين

ومن آلهة (تتحوسم) في مصرف الدم

فيما تترسخ في لحد الكرامة بقية كلكامش

رضعت من سجاياه تربيتي ومضيت

أبدد هكتارات الورد على قبعة (المس بيل)

وأتناسى جمر السكائر على مخيلة العباءات

فما أن اكتحلت بصيرتي بمداخن (أوروك)
حتى رأيت بوسع عماي:
من يكافئ الأيتام بصهاريج دموع
ثم يحصي الغنائم في (مسجد كولومبس).
على هذا النحو ومن جرائه
أسدلت حرير الخيبة على عورة الأمل
مفززًا دجاج الولائم بانفلونزا الضيوف
فاعتاش المذياع على رزاياي
والشاشات على جسامتي
والصحائف على معلف الكلام،
غير إني عديم الملمس كـ (لا شيء)،
مخلص في اعتقال الذكريات كألبوم صور
وفي الغالب إني سيء النمل في تفسير الدبس..
لست ببائع أكياس لمنكوبات يتسوقن ضحايا
ولا التعفف هذا إلا من قبيل الطرفة (فحسب)
لم أكن لائقًا لمهنة الملاك (كما ينبغي)
ولا خبرة لي (كما يجب)
يا صلاح الملكوت
بل أريد فقط أن أغرق. تلك هوايتي
لكن مبلولة (الكوماندوز) تشاطأت مع دجلاي
مما زاد من عسرة الوطن في دم الشهيد..
ها إنني جاثم كجرو للبيع

لا (واو) في دساتير (الجماعة)
ولا عنقاءات ترفرف في (سوق الغزل)
فيا ناموس التكنوقراطيين ألووووو
موبايلات أولي الأمر بلا هديل
و(عراقنا) في مراودة الحمام
بلا شبكة..

***

(قدري قاد بقرنا)

المطرود من مصباح علاء الدين
هو نفسه المشطوب
من ميليشيات كرة السلة..
قصير النشأة هذا انتهج ألاعيب اللبلاب
ومضى يمط القامة بعزيمة عتالين ليعلو..
فتعالي،
منكس الهامة -تفكيكا-
على أشد (الكونداليزات) قباقيب في التنظير،
شاغرة وثائقه إلا من كركرة عليها خوذة،
مخلة بشرفات أعاليه
تفوح من جثامين مقاصده أطاريح (سدارات)
عندما تفوح من جثامين مقاصده أطاريح «عمائم»
يتبجح أحيانًا بأعظمية «فوكو»
وأحيانًا بكاظمية «غاروديين» جدد

وفي أحايين أخر

ينحر في مصاب بني «دريدا»

غزالة (وهب النصراني)..

هذا المكتظ ببسالات

وأسمال حنين وتراخيص هروب

كثيرًا ما كان يؤذن بعرايا قمر أوربي:

- أن لا أساس يدل على غيبته في تأبين وطن

وأن صورته التي اكتهلت

في لائحة الاستثنائيين وحيدة

وما تقواه الصداحة -استهلاكا- في (رضوانية) ذاك

إلا لكهربة (الملوية)

ضد فتاوى "شارلك هولمز"

ما زال إذن يزاول -لا جدوانا- بسرور

أمام المتكئين على مجمرة

منذ آخرتين ونصف

هذه "يوتوبيا" انزلقت من كيس "علي باباه"

المتنكر بلباس عرفاني وعطايا،

لكن.

ها هم يعقبون على حكمته بظلال (البربن)

ويلتمسون لإخفاقه بالكمثري عناقيد سداهم

فيما يجتثون -الخردل- من ناموس الخضرة

كي لا تستدل عليه (حلبجيات)..،

هؤلاء شذاه في بستنة البارود
إذ لم تشر قواميس حدائقهم إلى دودة نرجسه
ولم يكترث رادار فجائعهم
بنجمته التي تتمرأى ببركة دم،
لعل الأحوال المحفوفة بخلاص (أثول)*
قد انتخبته صهيلًا في مقبرة الخيل
أو ربما الذي قايض (الزقورات)* بقبو
نقل العدوى لمراميه،
لكنه.
وعلى وفق ترانيم الذئب
يتراقص أغنامًا وينوب
عمن يسلح ذهنيته الرقمية بقريض جم
ويطوق ملائكة "النثر" بتجانيد مقفاة.،
ها هو ذا الآن يسعى بغنائمه غربًا
بعد أن هرب (علاوي الحلة)
بحجيج يقصد "شيكاغو"
وخضب لحيته الوثقى بال "مايونيز"
فما عادت أمواج (الرزازة) كافيةً لكواسجه
ولا المكان لديه سوى:
ألم
كان

***

سعفة كلام

(وردة الإرهابي)

هيأت الحزام جيدًا،

ورتبت الذخيرة على أحسن ما يرام.

تواريت عن المخبر السري بانسياب محترف،

وعن نقاط التفتيش

وعن ظلي الذي يرافقني كاللعنة أيضًا..

أسبح بأشياء ما،

وأرتل (بهمس) ما يخطر في البال..

سأفطر هذا اليوم مع الله،

وسأشرب الشاي مع الرسل،

وسينقسم العالم عندئذ إلى فرقتين:

الأولى: ستكيل اللعنات لي..

والأخرى: ستبتسم في سرها..

والثالثة: غبية كالأغاني وآثمة..

...

ها أنذا أقترب من غايتي،

من جنة الهدف،

مني...

وبسرعة خاطفة

أفتح قميصي على مصراعيه

وأنفجر

أنفجر

أنفجر بزلزال يهز

الأرجاء والعالمين،

وأنا

أشهر

من

حزامي

وردة

وأقول لك بهدووووء:

صباح

الخير

***

(خطر أخضر)

كلما صافحتك

تنبت في يدي شجرة.

الأم عرفت بما لا يقبل الشك

لماذا احتشدت حولي:

العصافير التائهة.

فؤوس الحطابين.

النباتي غاندي.

النجارون.

مدمنو الفيتامين (C).

فقهاء موسوعة غينتس

وخبراء

البحث

عن

أسلحة

محرمة.

***

دمعة في صندوق البريد

(طرود في الولع)

(١)

هل تتذكرين روحي..

حين لملمت الزقزقات ريشةً ريشةً

حتى حتى لا تُصَاب بالوحشة أقفاصك.

هل تتذكرين روحي..

عندما قلت لإله البحر:

-أنا الغريق الذي عكر صفو مياهك..

كي لا يتهم زوارقك الراحلة خلسةً. بالبهتان..

هل تتذكرين روحي..

وهي تسابق دندنة القلب

في مباراة: (من يدق من أجلك أكثر.)

حتى فازت الروح على نفسها. بلا جائزة..

هل تتذكرين روحي..

عندما صحت في حفلة تقسيم الإرث:

- أنا ابن اللقالق،،

النازل مثل طفل زنجي

من مدخنة بيتك المنيف كجرح،،

فقط من أجل التشابه. لا غير

مع العسل الأسود الذائب في مرارة وقتك..

أشك بأنك ستذكرين

فهذا الرماد الفذ

هو كل ما تبقى

من اشتعال ذاكرتي

في ظلمة نسيانك،،،

فكيف إذن:

لا تكون وحوش الأسى (أمهاتي)

وهذا الموت

(أب) ...

(٢)

لن أتوب عن تصفح روحي في مراياك

حتى لو تابت المرايا عن...

المرايا...

(٣)

آثار بصماتك على عدسة الروح = صورك.

توقيعك بريشة من سنونو على إقالة القفص = اسمي

الحروف المنقوشة على الفضاء كشائعة = عطرك..

جمر على وسادة = أحلامي

المكتبة = عشاء موقدك...

حماقات من العيار ال (٢١) = أغنياتي في ساحة الانتظار.

كومة أحلامي المعلقة في السقف = غيمتك.

ثم مرايا عاطلة وهباء سميك ورنين ناقوس أبكم = مدخراتي

كل هذا وسواه من المزايا

لم يشفع لي

في طلب اللجوء إلى النسيان .. نسيانك..

(٤)

قال: أحبك.

قالت: هذا ورد.

ثم قال: أحبك.

وأيضًا قالت: هذا ورد.

وظل يقول: أحبك. أحبك. أحبك.

أحبك. أحبك. أحبك. أحبك. أحبك.

حتى مات........................

فوضعت هي

كل الورد

على

جثته

و

غابت ...

***

(أطروحة في اللهفة)

في دحض سلطة الأقمشة

الملائكة تنافق أيضًا..

لا بأس..

سأخترعني من جديد:

من تزلج أصابعي فوق سر تنهداتك.

من ألق الشرار المتطاير من اشتباك

الشفاه مع الشفاه ...

من قطرة شهد تسللت من بين اكتمال

النهاية العليا لخطوتيك ...

من تقشيري لك من سلطة الأقمشة

وبكائي الشنيع من هول لمعانك ...

من بلاغة هذيانك عند سطوع الذروة

وخرس المنطقيات ...

من شراسة ورداتي ...

من حرائقي.

من امتزاج جهنمياتي بجحيمك ...

مني ...

ومنكِ ...،،

و

لا

أحد

هناك ..،،

فاتركي ليلي يرتب ما تناثر من أنفاسك

على الأريكة.

واضغطي على زر الشمس،

لقد

تأخر

النهار ...

***

(شعواء)

بين قبتي صدرك أقين صلاتي..

أوقد جلنار الرعشة في الزوايا ..

أتحد مع قدسية الحرام

فتنطبق شعواء زئيري على أنينك ..

أجتاحك من ثغرة بين قوسيك

وأتجذر فيك بكثافة،،

فيا لك من (أنت)

بغفوتها تخترع السكون

ومن لهاثها تنطلق الزلزلة

أريدك ..

***

(اجتياح)

مثل نجمة تقرأ كف الليل

أتهجى أنوثتك ..،،

وبحواس أناملي العشرين

أهتف من أعلى فتنتك السوسنية:-

يا

أجتاحك ..

أو:-

أ

م

و

ت...

***

(خياطة العطش بإبرة ماء)

ضد الناس

أطوف حول نيرانك

وأستعين بشيطاني البتول

على صلوات أمطارهم.

كوني باسمةً على الدوام كأسنان المنجل

واحصديني من ابتهالات نعيم كذاب،

كوني خائنةً مثلي

ورائعة في الاحتيال على عرش الملكوت

بنذور يتحسن الغناء،

ارجمي بجنون اللذة وجوه التعقل أجمعين

واستهتري بكنوزي الباهرة كالخطأ،

فمن غير هذا كله سيكرهنا الحب،

فلا أنت قادرة على خياطة تشققات أرضي

بإبرة مائك،

ولا أنا قادر برفع كأس النار

بصحة وحشة طاعنة

طاعنة

طاعنة

طاعنة

في

السرير

***

المصادر والمراجع

١- **كتاب الأسلوبية والأسلوب**، الدكتور عبد السلام المسدي.

٢- **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، الدكتور عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت.

٣- **الخيال: مفهوماته ووظائفه**، الدكتور عاطف جودة نصر.

٤- **الكلمات والأشياء**، ميشيل فوكو.

٥- **الصورة الشعرية**، سيسيل دي لويس؛ ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي، ومالك ميري، وسلمان حسن إبراهيم.

٦- **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي**، محمد الولي ، المركز الثقافي العربي.

٧- **تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث**، نعيم اليافي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

٨- **حروف المعاني بين الأصالة والحداثة**، حسن عباس.

٩- **سياسة الشعر**، أدونيس.

١٠- **الذات الشاعرة في شعر الحداثة**، د. عبد الواسع الحميري.

١١- **نظرية التصوير**، ليوناردو دافنشي.

١٢- **فصاحة اللفظ المفرد في جمالية الكلمة «دراسة جمالية بلاغية نقدية»**، الدكتور حسين جمعة، مطبوعات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

١٣- **الإحساس بالجمال**، جورج سانتيانا؛ ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوي، ومراجعة الدكتور زكي نجيب محفوظ.

١٤- **جدلية الخفاء والتجلي**، كمال أبو ديب.

١٥- **حدس اللحظة**، فاستون بشلار ؛ تعريب رضا عزوز، وعبد العزيز زمزم.

١٦- **في تشكيل الخطاب الشعري**، الدكتور عبد القادر الرباعي.

١٧- **نقد النقد**، تودوروف.

١٨- **السيميائية وفلسفة اللغة**، أمبرتو إيكو.

١٩- **كتاب النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر اللغة العليا**، جون كوين؛ ترجمة وتقديم الدكتور أحمد درويش.

٢٠- **الشعر والزمن**، الدكتور جلال الخياط.

٢١- **الخيال مفهوماته ووضائفه**، الدكتور عاطف جودة نصر.

٢٢- **المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيكية**، الدكتور عبد العزيز حمودة.

٢٣- **أشكال التخيل**، الدكتور صلاح فضل.

٢٤- **الخيال الحركي في الأدب النقدي**، الدكتور عبد الفتاح الديدي.

٢٥- **كتاب فن الشعر** ،أرسطو.

٢٦- **زمن النص**، الدكتور جمال الدين خضور.

٢٧- **محاولة في تعريف الشعر الحديث**، أدونيس.

٢٨- **فلسفة الفن عند سوزان لانجر**، راضي حكيم، دار الشؤون الثقافية، بغداد.

٢٩- **الإحساس السينمائي**، سيرجي م. إيزنشتاين؛ ترجمة سهيل جبر، مراجعة إبراهيم فتحي، دار الفارابي، بيروت.

٣٠- **المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة**، الدكتور حمد محمد الدوخي.

٣١- **علم اللغة العام**، فردينان دي سوسور؛ ترجمة الدكتور بوئيا يوسف عزيز، مراجعة النص العربي الدكتور مالك يوسف المطلبي.

٣٢- **فن الكتاب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما**، روجرم بسفيلد؛ ترجمة دريني خشبة، ص٢١٨.

٣٣- **لغة المحو والتشكيل في أخبار مجنون ليلى**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، معجم الزهراوي، مج١٦.

٣٤- **ظواهرية الإدراك**، موريس مرلوبونتي؛ ترجمة الدكتور فؤاد شاهين.

٣٦- **معجم المعاني الجامع**.

٣٧- **جمالية المكان**، مجموعة من المؤلفين.

٣٨- **انفتاح النص الروائي**، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت.

٣٩- **كتاب الفنون البابلية**، الدكتور زهير صاحب.

٤٠- **شاعرية أحلام اليقظة**، غاستون باشلار.

٤١- **الالتفات البصري: قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة**، الدكتور عبد الناصر هلال.

٤٢- **الصوفية والسريالية**، أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط١، ١٩٩٦.

٤٣- **اللسانيات وأسسها المعرفية**، عبد السلام المسدي.

٤٤- **دور الكلمة في اللغة**، ستيفن أولمان Ullmann Stephen.

٤٥- **العقل الشعري**، خزعل الماجدي.

٤٦- **لسانيات الخطاب: الأسلوبية والتلفظ والتداولية**، صابر الحباشة.

٤٧- **موسيقى الشعر**، الدكتور إبراهيم أنيس.

٤٨- **الشعرية العربية**، جمال الدين بن الشيخ؛ ترجمة مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال، المغرب.

٤٩- **فصول عن المرأة**، هادي العلوي.

٥٠- **الأصوات اللغوية**، الدكتور إبراهيم أنيس؛ الأستاذ بكلية العلوم.

٥١- **مفاهيم الشعرية**، حسن ناظم.

٥٢- **الصورة في التشكيل الشعري**، الدكتور سمير علي سمير الدليمي، جامعة بغداد، كلية التربية.

٥٣- **شعرية المسرود**، ر. بارت، وَ/ كايسر؛ ترجمة عدنان محمود محمد.

٥٤- **كتاب قواعد لتوجيه الفكر**، ديكارت.

٥٥- **صور المعرفة**، باتريك هيلي؛ ترجمة الدكتور نور الدين شيخ عبيد.

٥٦- **جمالية الإبداع اللفظي**، ميخائيل باختين؛ ترجمة وتقديم شكير نصر الدين.

٥٧- **مدخل لدراسة الصورة الفنية**، نعيم اليافي.

٥٨- **القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد**، رجاء عيد، مجلة فصول، العدد الثاني، سنة١٩٩٦ .

٥٩- **أساليب الشعرية المعاصرة**، الدكتور صلاح فضل، دار الآداب، بيروت.

٦٠- **السيميولوجيا والتواصل**، إيريك بويسنس؛ ترجمة وتقديم جواد بنيس.

٦١- **في النقد الأدبي**، الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف.

٦٢- الدكتورة حياة الخياري، مجلة الكوفة - مجلة فصلية محكمة، ص١٢٦، السنة الثانية، العدد الثالث، صيف ٢٠١٣.

٦٣- **قصيدة الشعر: من الأداء بالشكل إلى أشكال الأداء الفني**، الدكتور رحمن غركان.

٦٤- **جماليات النص الأدبي: دراسات في البنية والدلالة**، الدكتور مسلم حسب حسين.

٦٥- **دروس في السيميائيات**، الدكتور حنون مبارك.

٦٦- **النص والخطاب والإجراء**، روبرت دي بوجراند؛ ترجمة الدكتور تمام حسان.

٦٧- **السيموطيقيا والعنونة**، الدكتور جميل حمداوي.

٦٨- **العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي**، الدكتور محمد فكري الجزار.

٦٩- **مقدمة للشعر العربي**، أدونيس.

٧٠- **السيمولوجيا والعنونة**، الدكتور جميل حمداوي.

٧١- **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، عبد الحق بالعاد.

٧٢- عماد الضمور، ص١٢٥٧ مجلة جامعة النجاح للأبحاث «العلوم الإنسانية»، المجلد ٥٨ «٥»، ٢٠١٤، كما يُنْظَر: شولز ١٩٩٤م، ص٨٥.

٧٣- **في فلسفة اللغة**، الدكتور محمود فهمي زيدان

٧٤- **اللغة والأسلوب**، عدنان بن ذريل؛ مراجعة وتقديم حسن حميد

٧٥- **سيموطيقيا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي**، الدكتور عبد الناصر حسن محمد.

٧٦- **علم الجمال وفلسفة الفن**، فريدريك هيجل؛ ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد.

٧٧- **جماليات الشعر العربي المعاصر**، مجاهد عبد المنعم، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١.

٧٨- **النقد والإبداع الأدبي**، محمد العيد، طبع دار الفكر للدراسات، القاهرة.

٧٩- **لذة النص**، رولان بارت؛ ترجمة الدكتور منذر عياشي.

٨٠- **الأنا والهو**، سيجمند فرويد؛ إشراف الدكتور محمد عثمان نجاتي.

٨١- **الشعر العربي المعاصر**، الدكتور عز الدين إسماعيل، دار العودة بيروت.

٨٢- **الظاهرة الشعرية العربية**، الدكتور: حسين خمري.

٨٣- **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، الدكتور جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت.

٨٤- **السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها**، سعيد بنكراد، منشورات الزمن، ٢٠٠٢.

٨٥- **بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث**، الدكتور رائد وليد جرادات.

٨٦- **البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر**، الدكتور علي علي صبح، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة.

٨٧- **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، وهبة المهندس.

٨٨- **زمن الشعر**، أدونيس، دار الساقي، بيروت، ص١٥٤.

٨٩- **الأثر المفتوح**، أمبرتو إيكو؛ ترجمة عبد الرحمن بو علي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا.

٩٠- **فلسفة المعنى من كتاب نظرية المعنى في النقد الأدبي**، الدكتور مصطفى آصف، دار الأندلس، بيروت، لبنان.

٩١- **فلسفة كانت النقدية**، جيل دولوز؛ تعريب أسامة الحاج.

٩٢- **الإيقاع في شعر الحداثة**، الدكتور محمد علوان سالمان.

٩٣- **الاختلاف والتكرار**، جيل دولوز؛ ترجمة الدكتورة وفاء شعبان.

٩٤- **السيميائيات والتأويل**، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي.

٩٥- **لسان العرب**، ابن منظور، دار صادر، بيروت.

٩٦- **مبادئ النقد الأدبي**، ريتشاردز.

٩٧- **الشعرية العربية**، أدونيس.

٩٨- **التداوليات وتحليل الخطاب**، الدكتور جميل حمداوي.

٩٩- **السياق وأثره في المعنى**، الدكتور المهدي إبراهيم الغويل، أكاديمية الفكر الجماهيري، ليبيا.

١٠٠- **الخيال وشعريات المتخيل: بين الوعي الآخر والشعرية العربية**، الدكتور محمد الدياهجي.

١٠١- **مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية**، أنطوان خوري.

-١٠٢ **آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر**، الدكتور خليل الموسى.

١٠٣- **الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة**، أحمد يوسف، منشورات الاختلاف، الجزائر.

١٠٤- **دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده**، محمد غنيمي هلال، دار النهضة، مصر.

١٠٥- **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، الدكتور محمد فتوح أحمد.

١٠٦- **هذا هو الإنسان**، فريديرك نيتشة؛ ترجمة علي مصباح، منشورات دار الجمل.

١٠٨- **العقلانية التطبيقية**، غاستون باشلار.

١٠٩- الأعمال الشعرية الأولى، والأعمال الشعرية الثانية للشاعر العراقي سلمان داود محمد.

***

فهرس الدراسة

الإهـــداء 5

إلى: علاء حمد؛ طبعاً! 7

المقدمة 9

مدخل: اجتياح الحواس عبر مراوغة اللغة 11

القسم الأول: المنظور الشعري 27

الفصل الأول: المنظور الشعري 29

المنظور الشعري الداخلي 30

المنظور الشعري الخارجي 34

المنظور الذاتي 37

الفصل الثاني: الكلمة والأشياء 43

ظاهرة الكلمة ومفعولها في المنظور الشعري 43

الفصل الثالث: المقاربات والمباعدات 63

الوحدات الزمنية 72

الفصل الرابع: الفلاش باك 77

تقنية الفلاش باك 77

التقنية الجديدة في وحدة القصيدة: 79
الفلاش باك وحركة الخيال 86
الفصل الخامس: الالتفاتات البصرية والمونتاج في القصيدة المعاصرة 95
الأمكنة في الالتفاتات البصرية 106
آليات الجمال المكاني للبصرية 118
الفصل السادس: التكوين المفرداتي للقصيدة العجائبية القصيرة 123
الرؤيا في القصيدة العجائبية القصيرة 123
التكوين المفرداتي للقصيدة القصيرة 129
التكوين المفرداتي والشيئية 135
النكتة الفكرية 137
الفصل السابع: الأريحية الشعرية. البصرية 141
المفردة الذكية... الظل 141
القسم الثاني: الشعرية وحركة الخيال 147
الفصل الأول: الشعرية وفعالية حركة الخيال 149
الفصل الثاني: الشعرية 177
الفصل الثالث: جدولة الأبعاد التعبيرية في الشعرية 185
البعد الامتدادي الجمالي 188
جمالية الصورة الامتدادية 191
الدلالة الرمزية: 196

الدلالة الذهنية: 200
جمالية الكلمات الامتدادية 202
الرؤية الفضائية للقصيدة: 206
جمالية اللغة الامتدادية 211
جمالية التصوير البصري التباعدي 217
البعد الامتدادي الرمزي 220
البعد السردي 226
البعد التفاعلي بين الآخر والذات 231
البعد التصويري وكيان النص 236
الشاعر وإخراج الفكرة: 242
التفاعل الخيالي في القصيدة الحديثة 242
الفصل الرابع: التقليلية القصدية 249
حركة الزمكانية في التقليلية القصدية 260
التقليلية الزمنية 263
التقليلية والاشتغالات اللغوية التقشفية 266
الفصل الخامس: النص وخصخصة العنوان 271
ازدهارات المفعول به 283
العنونة في الأعمال الشعرية الثانية 284
شعرية العنوان والرغبة الذاتية مع الآخر 301

الفصل السادس: المطابقات والمحسوسات 307

التقارب والتباعد في الرؤى 313

القسم الثالث: التماسك اللغوي والبنى التعبيرية 317

الفصل الأول: حضور اللذة الشعرية في النص 319

الفصل الثاني: توظيف البنى التعبيرية 333

المطابقة التعبيرية الذاتية: 342

المطابقة التعبيرية للآخر: 345

المطابقة التعبيرية للأشياء: 348

الفصل الثالث: الصورة الحسية 351

الحسية المفتوحة 373

الفصل الرابع: اللغة الحسية 377

اللغة الطبائعية 382

صورنة اللغة الحسية 391

الفصل الخامس: التجانس اللغوي 395

مقاربة الملصقات في اللغة 398

مقاربة ملصق التكرار 402

مقاربة ملصق ما بين الأقواس 406

البنية التكوينية: 409

القسم الرابع: الأبعاد الجمالية 413

الفصل الأول: المؤسسة الجمالية في اللغة والترجمة الشعرية 415

الفصل الثاني: الأسلوبية والتلقي الجمالي في القصيدة الحديثة 419

الرؤية التجنيسية 424

الفصل الثالث: الجمالية وفلسفة الدهشة 431

ماذا تعني الدهشة؟ 431

المقاربة التداولية للدهشة 435

فلسفة لغة الدهشة 449

التناسب الشعري 454

الفصل الرابع: الذات الشاعرة 461

الذات الكونية 463

الذات اللغوية 468

الفصل الخامس: الصدمة الشعرية 477

الفصل السادس: حركة الإدراك في إطار التأثير 485

الاستذكار الرمزي في عنصر الدهشة 491

القسم الخامس: 507

الفصل الأول: ما بعد القصائدية 509

إبستمولوجيا النص بين الشعرية والقصدية 509

إيضاحات لغير الناطقين بالعربية، ص125. 510
دليل غير سياحي لقارئ عابر 512
الفصل الثاني: إضافات شعرية 521
الأعمال الشعرية الأولى 523
الأعمال الشعرية الثانية 541
المصادر والمراجع 557